

من ملامح القصيدة العربية

كتاب في النقد الأدبي

د. جميل ابراهيم علوش


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

من ملامح القصيدة العربية

كتاب في النقد الأدبي

اسم الكتاب : من ملامح القصيدة العربية ـ كتاب في النقد الأدبي

اسم المؤلف : د. جميل إبراهيم علّوش

الطبعة الأولى : ٢٠٠٢ م

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٧/١٦٨٨)

٨١١,٠٩

علو علوش ، جميل ابراهيم

من ملامح القصيدة العربية : كتاب في النقد / جميل ابراهيم علوش

عمان : دار الينابيـــع ـ ٢٠٠٢

(١٦٠) ص

ر.إ (١٦٨٨ / ٧ / ٢٠٠٢)

الأوصاف : الشعر العربي ـ الدراسات ـ التحليل الأدبي ـ النقد الأدبي

رقم الاجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر : ١٤٦٤ / ٦ / ٢٠٠٢

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من دائرة المكتبة الوطنية

دار الينابيع للنشر والتوزيـع

تلفاكس ٤٦٤٧٢٩٧ عمان ص.ب ٢٤١٠٩٤

الصف والتنفيذ : أريـــج عيـــاش

عدد النسخ : نسخة

المطبعة : النـــدى

من ملامح القصيدة العربية

كتاب في النقد الأدبي

تأليف

د. جميل إبراهيم علوش



دار الينابيع للنشر والتوزيع
2002



المقدمة


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



يتضمن هذا الكتاب فصولاً متوالية ، تتناول القصيدة العربية من مختلف جوانبها لفظاً ومعنىً وعاطفة ، وكل ما يمتّ بصلة الى تلك القصيدة ، ولذلك أطلقت عليه اسم : « من ملامح القصيدة العربية » . ولقد شددت على تخصيص القصيدة العربية بالقول لسببين :

الأول : أن القصيدة العربية لها من السمات والصفات والمعايير ما تختلف به عن غيرها من القصائد غير العربية .

الثاني : أني قضيتُ مع القصيدة العربية درساً وحفظاً وممارسة وتذوّقاً أكثر من نصف قرن . ولذلك لا جَرَمَ أن أخصّها بحديثي وأن أدور حَولها في نظراتي ونظريّاتي .

وأودُّ بهذه المناسبة أن أنبّه إلى أنّ الشعر ليسَ شيئاً واحداً . فالشعر العربي يختلف عن غيره من أنماط الشعر . ولقد حفظت من الشعر العربي الكثير الكثير ، في حين لم أستطع أن أحفظ من الشعر الإنجليزي ـ الذي أتيحت لي فرصة دراسته وحفظه ـ شيئاً . وهذا يدل على خطأ هؤلاء الذين يجعلون زادهم في النقد الأدبي ما يكتب باللغات الأجنبية أو ما يترجم إلى العربية منها . فالنقد الذي يكتب عن الشعر الأجنبي يختلف عمّا يكتب حول الشعر العربي . وكل من يخلط بين النقدين هو كمن يخبط في تيهاء .

ولا بدّ من أنّ أنبّه إلى أنّي ألحقت بهذا الكتاب ما يخرج عن فنيّة القصيدة العربية إلى أهدافها وغاياتها ، والموضوع يتسع لذلك ولا يضيق به .

والله ولي التوفيق

د. جميل علّوش

٢٠ / ٥ / ٢٠٠٢


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

من ملامــح العمليــة الإبداعية

لا نستطيع أن نصف ما كانَ للقصيدة في نفس العربي من مكانة سامية وهوى زاخر، فلها معه تاريخ طويل وذكريات تبعث على الفخر والاعتزاز . فلقد أحبّ العرب الشعر وأولعوا به ومنحوه اهتماماً فائقاً ، بحيث كانوا يحتفلون ويحيون ليالي الطرب ويجلسون لتقبل التهاني إذا نبغ فيهم شاعر ، لأن الشاعر كان يقي أعراض قومِهِ ويذبُّ عن أحسابهم وينافح عنهم . ثمّ هو إلى ذلك يبعث في نفوسهم الطرب والنخوة ويحثهم على الفضيلة ويبث فيهم الشجاعة والإقدام . وقد عبّرَ الأخطل الصغير عن هذا المعنى بقوله :

ثلاثة ما عشتَ عاشَتْ للعلى　　　　الحبُّ ثم الشعر ثم المنبرُ

وهو يرمز بالمنبر الى الخطابة وما كانَ لها من شأن عند العربي أيضاً .

وصفوة القول أن القصيدة كانت وما زالت موضع فخر ومكان اعتزاز . ولقد كان الشعر وما زال مدعاة لجرّ ذيول الزهو والخيلاء .

لن نبحَثَ عن سرّ هذه الأهمية التي حازتها القصيدة ، ولن نخوضَ في هذا الموضوع فله غير هذا المكان . ولكننا سنتحدث عن كيفية نظمها وطريقة تأليفها . ذلك أن هذا الموضوع مشوّق وممتع وهو جدير بالعناية والإصغاء .

لقد تحدث النقاد عن كلّ مقوّمات القصيدة بتوسّع وتفصيل كبيرين ، ولكنّهم قصّروا في البحوث عن كيفية نظمها وطريقة تأليفها . فقد تحدّثوا عن الأوزان والقوافي والمعاني والخيالات وأساليب الصياغة والمطالع والمقاطع وحسن التخلص إلى غير ذلك مما يخصّ القصيدة ، ولكنّهم أشاروا الى كيفية نظمها ببعض اللمحات التي لا تسمن ولا تغني من جوع مما يعتبر اقتضاباً مخلاً .

ولعلّ لهذا التقصير من قبلِ النّقاد أسباباً ودواعي ، منها أن الشعراء لم يهتموا بإعطاء وصف دقيق للمنهج الذي يسلكونه في نظم القصيدة ، بل إنّ معظمهم لم يُشر الى شيء من ذلك . ولهذا التصرف من قبل الشعراء أسباب ودواعٍ أيضاً ، منها أنّهم لم يستطيعوا تصوّر

منهج واضح لنظم القصيدة ، أو أنّهم لا يريدون أن يفصحوا عمّا يعانونه من جهد وهم ينظمون مما يخفض من قيمة شاعريتهم ونبوغهم ، أو لسبب لم يبلغنا علمه بعد .

المهمّ في الأمر أنّ النقد العربي لم يسجل خُطّةً واضحة لنظم القصيدة العربية ولم يصف الخطوات التي يتبعها الشاعر لذلك ، ولم يحدد منهجاً معيناً . ولعل الشعراء لم يتفقوا أو لم يجمعوا على شيء من ذلك .

ونرجع الى كتب الأدب فنقرأ أخباراً مختلفة ومتناقضة حول هذه المسألة . من ذلك أنّ زهير بن أبي سلمى كانَ من أصحاب الحوليات . فقد كان يقضي حولاً في تأليف قصيدة فينظمها في أربعة أشهر وينقحها في أربعة أشهر ، ثمّ يعرِضُها على الناس في أربعة أشهر أو بتقسيم زمني يختلف من مؤرخ الى آخر .

وكان الأصمعيّ يقول : زهير و الحُطيئة وأمثالهما من الشعراء من عبيد الشعر لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وكان الحطيئة نفسه يقول : خير الشعر الحولي المنقّح المحكك . وقول الحطيئة هذا يدل على أنّه كان من شعراء الصنعة والتجويد . ويُذكر بهذا الشأن أن عدي بن الرقاع العاملي أنشد الوليد بن عبد الملك قصيدته التي أولها : عرف الديار توهماً فاعتادها ، وعنده كثير ، وقد كان يبلغه عن عدي أنه يطعن في شعره ويقول : هذا شعر حجازي مقرور إذا أصابه قرّ الشام جمد وهلك ، فأنشده إيّاها حتى أتى قوله :

وقصيدة قـد بتُ أجمع بينها — حتى أقوّم ميلها وسـنادَها

نظر المثقف فـي كعوب قناتِهِ — حتـى يقيـم ثقـافُه منـآدَها

فقال له كثير : لا جَرمَ إن الأيام إذا تطاولت عليها عادت عرجاء ، ولأن تكون مستقيمة لا تحتاج إلى ثقاف أجود لها .

إنّ نقاد العرب يُجمعون على أنّ الشاعر مهما كان عبقرياً لا بدّ له من أن يعود إلى شعره فيقوّمُه ويهذبه ويغير من قوافيه إذا كانت قلقة نافرة ويعدّل من عبارته حتى تسلس وتنقاد ، ويبدل من كلماته ما يرى وجوب تبديله ومن وضع أبياته حتى يتمّ الربط بينها في تسلسل واضح . ويزيد في القصيدة بين الأبيات ما يسدُّ الفجوات ويكمل المعاني الناقصة .

وعلى النقيض من ذلك تروي كتب الأدب والنقد أن بعض الشعراء يرتجلون الكلام ارتجالاً وينثال عليهم الشعر انثيالاً ، ولا يجدون في قول الشعر أي عنت ومشقّة . ولقد كثُرَ هؤلاء في العصور السابقة ، ولكنّهم قلّوا في العصور المتأخرة . ويذكر أنّ الشاعر الشيخ عبد المحسن الكاظمي ، وهو من شعراء العراق الذين عاشوا في أوائل القرن الحالي ، كان يرتجل الشعر بسهولة ويُسر ، ولا يجد مشقة في أن يقول في أي موضوع يُقترح عليه .

ولكل شاعر نصيبه من القدرة على نظم الشعر بديهة وارتجالاً ، أو صنعة وتكلّفاً . فكل شاعر يختلف عن الآخر بهذا الشأن . والروايات تختلف من شاعر الى شاعر ومن مؤرخ إلى آخر . على أن معظم هذه الروايات تفتقر الى الصدق والدّقة ، فقد يظنّ أن أحد الشعراء كانَ ينقاد له الشعر وتُسلِسُ له الموهبة في حين أن الشعر لم يكن يواتيه إلاّ بكدٍّ الذهن ورشح الجبين . وقد تواتي القريحة شاعراً في مناسبة ولا تواتيه في مناسبة أخرى . وقد يكون أحدهم خصب الشاعرية في شبابه ولكنّ هذه الشاعرية يصيبها الجدب في شيخوخته ، كما عبّر عن ذلك الأخطل الصغير في المهرجان الذي أقيم لمبايعته بإمارة الشعر عام ١٩٦١ في بيروت . قال :

اليومَ أصبحتُ لا شمسي ولا قمري ... منذا يغني على عود بلا وَتَرِ ؟

ما للقوافي إذا راودتها نفرت ... رعت شبابي وخانتني على الكِبرِ؟

وعلى الرغم من أنّ العرب تولي أهمية كبيرة للبديهة وخصب القريحة وإسماح الموهبة فإنّه ليس من الصواب والحكمة أن نجعل المسألة تعتمد اعتماداً كلياً على عنصر الزمن . وينبغي ألا يكون حساب الزمن هو العامل الحاسم في الحكم على العمل الأدبي والفصل بين الطبع والتكلف . فقد تكون القصيدة مرتجلة ومتكلفة ، وقد تكون محككة ومطبوعة . إنّ الأمور منوطة بنتائجها لا بأزمانها . فالطبع هو القدرة على الاتقان ، وحينما نلمس تكلفاً في قصيدة فهذا يعني أنها غير متقنة . ولا يمكن أن تجمع القصيدة بين الإتقان والتكلف بأية حال .

ونخلص من هذا كله الى أنّه ليس ثمّةَ طريقة معينة يسلكها الشعراء وهم يدونون خواطرهم ووثبات أذهانهم . فبعضهم يشعر بميل لقول الشعر من الحالة النفسية التي يكون فيها فيقبل عليه . وبعضهم يقصد الى قول الشعر قصداً أو يهجُمُ عليه هجوماً . وقد أحسن بعضهم وصف هذه الحالة فقال : إنّ بعض الشعراء ينزل عليه الوحي وبعضهم ينزل هو على الوحي . وهذا وإن كان لا يخلو من أثر في مستوى القصيدة ، فإنه ليس العامل النهائى والحاسم أيضاً .

ومن الشعراء من ينهي قصيدته في جلسة واحدة ومنهم من ينهيها في جلسات عدة . ويعتمد ذلك على قدرة الشاعر من جهة ، وعلى طول القصيدة من جهة أخرى . وقد يبدأ الشاعر قصيدته بالمطلع كالعادة ، وينتقل فيها من ثمّ تدريجاً حتى ينتهي منها ، وبعضهم يبدأ بنظم القصيدة من أي جزء منها دون اهتمام بذلك . فقد كان حافظ إبراهيم مثلاً يجعل نظم المطلع آخر خطوة في قصيدته .

أما اختيار الوزن والقافية فمن الأمور التي لا يستطيع تفسيرها الشعراء والتي تبقى مستعصية على التعليل والتفسير . فقد يخطر في بال الشاعر بيت معين ويكون هذا البيت حافزاً له على استكمال القصيدة على نفس الوزن والقافية . وقد يقصدُ ذلك قصداً ويختاره نيّةً وتعمداً . وقد يرغب الشاعر في التشكيل والتنويع . ومن المعروف أنّ الشاعر عادة يتردد في ركوب البحر والقافية نفسيهما أكثر من مرة واحدة في حياته . والسبب في ذلك أنه يستنزف أخيلته ومعانيه في تلك القافية من جهة . ومن جهة أخرى فهو كالسائح الذي يجد لذّة في ارتياد الآفاق واكتشاف المجاهل . فكل قافية روضة وكل بحر بستان أو كل قافية أفق وكل بحر اتجاه .

هذه لمحات عن كيفية نظم قصيدة ما . إنها لا تصلحُ أن تكون منهجاً أو طريقة ، فليس للشعراء منهج أو طريقة معينة ولكن حسبها أن تعطي فكرة وتكوّن صورة وترسم بعض ملامح العملية الإبداعية .

أهمية القيم الجَماليّة في الشعر

يختلف النقاد ورجال الأدب حول الهدف من نظم الشعر . فمنهم من يعتقد أنّ الشعر خُلقَ للتعبير عن العواطف والأهواء . ومنهم من يَعتقد أنّ الهدفَ منه هو التعبير عن آمال الجــماهير وآلامها . وآخرون يعتقدون أنّه هدف بذاته . وبتعبير أوضح نستطيع أن نقول : إنّ النقاد ينقسمون إلى أنصار الفنّ للفنّ وأنصار الفن للحياة . وكلٌّ يدعم رأيه بما عنده من أسانيد وحجج . وفكرة الالتزام غير بعيدة عن هذا الذي نتحدث عنه الآن .

ومهما كانت الأهداف التي يفكر فيها الشاعر ويجتهد في أن يعبّر عنها ، فإن الجمال ينبغي أن يبقى هدفه الأساسي والأمثل من كل ما يقول . ولن يشفعَ له حُسن مقصده أو سموُّ مطلبه في التقصير من الناحية الجمالية . ذلك لأن الجمال هو هدف الإنسانية الأكبر . وتحقيق الأجمل هو نزعة في نفس الأنسان منذ كان . والخير والحق والجمال هي الأقانيم الثلاثة التي يتوجّه الإنسان بنظره اليها في تقربه نحو الخالق وسعيه الى بلوغ الخلود . إنّها السلالم المرئية التي تربط النهائى باللانهائي والجسر الذي يصل بين عالم الظلمة والفناء وعالم النّور والبقاء السرمدي .

وقد أولعَ الإنسان منذ وجوده بالجمال وتعشقه وتعبد في محرابه . وما زال حتى الآن يَعبّ من معينه ويسعى للتفيؤ في ظلاله ويترنم في هيكله العريق ، ويفتتن به على مختلف أشكاله وألوانه . فهو يود أن يبدع الجمال في كل صناعة يحترفها ، وهو يبحث عنه في كل فنّ يتقنه . ونحن نرى أصحاب الصناعات يتنافسون في صناعة الأجمل والأبدع . وكل شيء جميل في الوجود فهو محطّ أنظار الناس ومهوى قلوبهم . فهم يزهونَ مثلاً بالسيارة الأنيقة والمتاع الفاخر والبناية الفخمة الرائعة وبالساعة الدقيقة الثمينة ، وبالملبس الجديد الزاهي . وما دام الجمال مطمح النفس البشرية في كل ما هو من صنع اليد ، فكيف لا يكون مطمحها في كل ما هو من صنع الفكر ونتاج العبقرية ؟

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر تجاهل الكثيرين ممن يتعاطون مهنة النقد الأدبي للهدف الأساسي من الشعر ؟ فإذا كان الهدف من الشعر هو التعبير عن آمال الجماهير فنحن نقول لهم : إن الصحافة تستطيع أن تتكفلَ بذلك على أكمل وجه . وإذا كانَ الهدف من الشعر هو التعبير عَن أشجان النفس وأحزانها ، فلذلك عدة وسائل . والأخرس يستطيع بالإشارات أن يبثّ كل ما في نفسه . ونحن لا يهمّنا هنا الموضوع الذي يقال فيه الشعر بقدر ما يهمّنا الشكل والوسيلة . ومهما كان الموضوع الذي تنظم فيه القصيدة فالشرط الوحيد هو أن تُصانَ القيم الجمالية وتُراعى .

وقد لمس العرب منذ القديم الجمال في التعبير وأولعوا بالفصاحة والبلاغة وأعاروهما اهتماماً كبيراً ، بحيث اعتبروا الصناعة اللفظية أعلى درجات الصناعة ، كما اعتبروا الشاعر الذي يتقن هذه الصناعة ذا مكانة لا تُضاهى . وكانوا يخشون اللحن ويتجنبونه ويبتعدون عن مواقع الخطأ والزلل ، ولا سيّما في الشعر والخطابة . كلّ هذا يفعلونه تلمساً منهم لمواطن الجمال وتذوّقاً لحلاوته . وهذا التصرف بذاته أكبر دلالة على اهتمامهم بهذا الجمال وشغفهم به . ومهما نسينا فلن ننسى قولة الرسول الشائعة الذائعة : « إنّ من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة » .

وقد يقال إن السرّ يكمن في القدرة على مراعاة شروط فصاحة الكلام وصحّته وإشراقه ومجاراته للأصول اللغوية والمقاييس البلاغية . كلّ ذلك صحيح فلا يستطيع أحد أن ينكر أن استيفاء الشروط السابقة هو من مستلزمات الجمال ومن أسسه الثابتة ، ولكنّه ليس كل شيء فيه ، إذْ إن في الأمر شيئاً يعلو كلّ ذلك . وأشير هنا الى لمحات وخطفات تعتمد على الذوق أكثر من اعتمادها على الأصول والقواعد ، على ما للأصول والقواعد من أهمية . وقد تخفى هذه اللمحات والخطفات على العلماء الكبار ، غير أنّ الشاعر الأصيل يملك هذا الحسّ المرهف الذي يمكنه من تلمسٍ مواطن الجمال أين كانت والحرص على صيانتها والتمسك بها في شعره .

وقد يكون هذا الجمال الذي نتحدث عنه في التناظر والتوازي والتضاد والتجانس ، إلى غير ذلك من اللمسات التي أشار إليها النقاد إشارات خاطفة ولم يتوسعوا فيها كثيراً . ولا يخفى أن المحسنات البديعية كانت في الأصل مواضع جمالية منبثقة عن الموهبة والذوق . بيد أن علماء البلاغة جمّدوها على مرّ العصور ، ووضعوها في قوالب معروفة وحددوها بتعريفات معينة . ولقد كانت المحسنات البديعية قيماً جماليّة حينما كانت صادرة عن الفطرة والذوق ، ولكنها فقدت كثيراً من بريقها وروعتها ، حين أصبحت صناعة بحتة . وهذا ما جعل بعض النقاد المتحررين يتصدون لها بالتنكر والرفض .

ولا بدّ لنا من الإتيان بأمثلة على هذه اللمسات الجمالية التي تعود الى الموسيقى اللفظية أكثر من اعتمادها على المعنى . قال شوقي :

هو بنو مصر لا الجميل لديهم ... بمضاعٍ ولا الصنيعُ بمنسي

ويكمن الجمال في هذا البيت في التناظر بينَ قوله : لا الجميل بمضاع ، وقوله : لا الصنيع بمنسي ، إذ إنّ في هذا التناظر جمالاً رائعاً لا يلمحه إلاّ كل متمرس بهذا الفن ، وكل صاحب ذوق مرهف . وقد يتعرض له بعض جهلة النقاد فيقولون : إن قوله : ليس الصنيع بمنسي يؤدي نفس معنى : لا الجميل بمضاعٍ ، وإنّ هذا من الإطناب الذي جرّت إليه ضرورة استكمال البيت وإقامة القافية . هكذا يقولون ، وما دروا أنّ في الشعر شيئاً فوق المعنى ، هو هذه القيم الجمالية المتمثلة في حسن البناء وبراعة الهندسة اللفظية ، فالشاعر لا ينقل معاني فقط ، بل يصنعُ فنّاً ولا بدّ أن يكون للفن أداة .

ولننظر الى هذا الطباق في بيت شوقي :

وحررت الشعوبُ على قناها ... فكيف على قناها تُسترقُّ ؟

ففي المطابقة بين التحرير والاسترقاق ، ثمّ في إعادة كلمة « قناها » مرتين ، في كل ذلك جمال رائع .

وكذلك تقع المطابقة الجميلة في بيت آخر من القصيدة نفسها هو :

ويجمعنا إذا اختلفت بلادٌ ... بيانٌ غير مُختلفٍ ونُطقُ

فالمطابقة بين « اختلفت » و « غير مختلف » ثم الجمع بين البيان والنطق ، كلّ ذلك فيه جمال موسيقي رائع .

وهذا كثير في الشعر ، ولا نستطيع أن نتحقق مِنْه إلاّ إذا ضربنا أمثلة على مخالفته والخروج عليه . وقد يفيدنا الإطلاع على بعض الأبيات من شعر إلياس أبي شبكة . فقد خرج أبو شبكة في هذه الأبيات عن جماليات هذه المحسنات البديعية ، إذ شُغِل عن ذلك بالبحث عن المعاني التي يستكمل بها الشاعر جوانب موضوعه . من ذلك قوله :

قال يا أمّ أيُّ شيء مُعيب ... في غرامي وأيُّ شيءُ أضَرّا

وعلاوة على أنّ اسم الفاعل من « عابَ » هو عائب على وزن فاعل لا مُعيب على وزن مُفعِل ، لأن الفعل ثلاثي لا رُباعي ، علاوة على هذا الخطأ اللغوي ، يبدو التناظر بين الإسم المشتق « مُعيب » والفعل الماضي « اضرّ » غير متقنٍ ومخالفاً لشروط الفنّ . فإن القافية فرضت على الشاعر أن يستعمل الفعل الماضي « أضرّ » بدل اسم الفاعل « مضر » . فكان الأحرى به أن يقول لو لم يكن مقيّداً بالقافية :

قال يا أمّ أيّ شيء مُعيبٌ ... في غرامي وأيُّ شيءُ مُضِرٌّ ؟

هذا على اعتبار أن لفظة « معيب » صحيحة من ناحية لغوية . ولكنّ « معيب » خطأ كما ذكرنا انفاً . وقد يرد علينا بعضهم بأنّ الشاعر إنما أراد اسم المفعول ولم يرد اسم الفاعل . ونحن نقول لهؤلاء : إنّ المعنى يستدعي اسم الفاعل ولا يستدعي اسم المفعول . هذا علاوة على أنّ اسم المفعول في هذا المكان يخرق قاعدة التناظر والتناسب التي أشرنا إليها . فاسم الفاعل يناظره اسم الفاعل واسم المفعول يناظره اسم المفعول كذلك . أما الجمع بين اسم الفاعل واسم المفعول فليسَ مقبولاً ولا مستحسناً . ولو استعضنا من لفظة « معيب »

التي هي اسم مفعول بلفظة « مُهين » التي هي اسم فاعل من الفعل « أهان » لحلِّ الإشكال وتحققت جماليات البيت إذْ يصبح كما يلي :

قال يا أمُّ أيّ شـــيء مُهينٌ ... في غرامي وأيٌّ شيءُ مُضِـرٌ ؟

ومما خرج فيه أبو شبكة عن جماليات الشعر قوله :

كل أعــراقنا الســعــيـــدة (م) للإيمان مجرى وللرجاء دروب

فالتناظر بين الإيمان والرجاء ، وهما مفردان كان يقتضي التناظر بين لفظتي مجرى ودروب . غير أنّ الشاعر تغاضى عن هذه اللفتة في موازنته بين مجرى ودروب ، إذ أن الأولى مفرد والثانية جمع ، وهذا وإن لم يكن خطأً من ناحية لغوية بحتة فهو خطأ من ناحية جمالية . والحقيقة أنه لا مسوغْ هنا لأفراد كلمة « مجرى » وجمع كلمة « دروب » الا المحافظة على الوزن . وكان الشاعر يستطيع تجنبها لو قصَدَ ذلك . والأمثلة كثيرة على هذا الاختلال في التناظر . وكان البلاغيون القدامى قد أخذوا على مسلم بن الوليد قوله :

فاذهبْ كما ذهبـت غـوادي مزنة ... أثنى علـيها الســهلُ والأوعــارُ

لأنه ناظر بين المفرد « السهل » والجمع « الأوعارُ » . وهي مناظرة غير مستوفاة .

وكذلك أخذوا على أبي نواس قوله :

ومالك فاعلمــن فيهـــا حيــاةٌ ... إذا استكملتْ آجـــالاً ورزقـا

لأنه ناظر بين « آجالا » وهي جمع و « رزقا » وهي مفرد .

ونعود الى أبـي شبكة فنورد نماذج من شعره الذي خَرَجَ فيه عن شروط المطابقة الصحيحة . قال :

وأجفانُ الســموأل فيـــه تبكي ... وأدمعـــها شِــكايات وعِشــقُ

ولولا ضرورة الوزن لقال : شكوى وعشقُ .

وقــــال

فالصّبيّات قد تكـــن عَهـــارى وأزاهيــر قد تكـــن وتبـــرا

وقد أخطأ الشاعر هنا في عقد التناظر بين « أزاهير » و « تبرا » لأنّ الأولى مفرد والثانية جمع . وقد أخطأ الشاعر كذلك في جمع عاهرة على « عهارى » ، والصحيح عواهر وعاهرات . وأخطأ أيضاً في قوله : تكن » وهو يتحدث عن الغائبات ، والصحيح أن يقول « يكن » . فانظر أيها القارىء ، كما خطأ ارتكب الشاعر الكبير أبو شـــبكة في بيت واحـــد .

ويلحق بهذا الباب ما يسمى بالترادف . فإنّ بعضاً ممن يتعاطون مهنة النقد يقولون : لماذا استعمل الشاعر هذا ؟ وكانَ في هذا غناء عن هذا . وهذا وهذا يحملان المعنى نفسه . فلا بدّ أن يكون ثمة ثرثرة وهذر وزيادة في الألفاظ ونقص في المعاني . كأن القصيدة برقية يحاسب فيها الشاعر على الكلمة ، وكأن الهدف من الشعر هو أن يؤدي معنى معيّناً فقط . لننظر الى هذا البيت لشوقي :

ففي القتـلى لأجيــال حيـــاة وفي الأسرى فدىً لهمــو وعتقُ

يقول بعضهم في مثل ذلك : « ولماذا عِتْقٌ » ألم تكن تكفي فدىً ؟ ألم تكن الغاية من ذلك كلّه استكمال البيت وإقامة القافية ! وهذا خطأ منهم وأي خطأ . والدليل على صحته أن الشعر العربي يغصُّ بمثله . ومن ذلك قول أبي تمام :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهنّ جلاء الشـــكّ والرّيبِ

فقد جمع بين الشك والريب والمعنى واحد .

وكذلك قول البحتري :

فلو تمرّ بها بلقـيسُ عن عُـرُضٍ قالت هي الصّرح تمثيلاً وتشبيهاً

جمع بين التمثيل والتشبيه وهما واحد .

وقوله :

أنبيكَ عن عيني وطــول سُهادِها   ووحدة نـفـسي بالأسى وانفرادها

جمع البحتري بين الوحدة والانفراد ، وهما واحد .

وورد مثـل هذا في القــرآن الكريم ، وحسبنا أن نذكر هذه الآية : « ما ضلّ صاحبكم وما غـــوى » . وضلّ وغوى يحملان معنى واحداً . فما بال القرآن الكريم يَستَعملهما مقترنتين ؟ أليس في ذلك نمط من البلاغة فريد ؟ ألا يفيد ذلك توكيد المعنى وتقويته ؟ هذا في النثر . أما في الشعر فالترادف علاوة على التوكيد والتقوية يفيد الترشيح بحيث يتقدم القافية ما يمهد لها ويدل عليها ويجعلها ثابتة في مكانها غير قلقة ولا نابية . والترادف علاوة على ذلك كلّه قيمة جمالية موسيقية لا يمكن أن يتجرد منها الشعر ، أو أنّ تجرّده منها ليس في مصلحته بصورة عامة .

نخلص من كلّ ما ذكرنا إلى أنّ في الشعر قيماً جمالية تحتاج الى حسّ مرهف وذوق متمرس . وهي تسمو على القواعد المحفوظة والأصول المأثورة . فالمعنى ليسَ هو الهدف الوحيد من الشعر ، بل الجمال هو الهدف الأسمى ولا فنّ دون جمال .

كيف ينظم الشعراء قصائدهم

من الجدير بالملاحظة أنّ عملية كتابة الشعر لم تَحظَ بكثيرٍ من اهتمام النقاد ولا من اهتمام الشعراء أنفسهم . لذلك بقيت سراً غامضاً لم ينكشف له سِتر ولم ينهتِك له حِجاب .

ولعلّ حرص الشعراء على إحاطة هذه المسألة بالصمتِ والكتمان ، عائد الى عدم رغبتهم في الكشف عمّا يعانونه من كدِّ ذهنٍ ورشح جبين في ممارسة عملية الإبداع هذه ، أو لعلّهم يرغبون في المحافظة على سر « الصنعة » الذي يحرص كل صاحب مهنة على عدم البوح به .

وربما يكون السبب في ذلك أنّ الشعراء أنفسهم لا يتمكنون من تفسير بعض الظواهر التي تصاحب عملية النظم هذه ، لاستعصاء الشعر عليهم في أحيان ومطاوعته لهم في أحيان أخرى ، وإجادتهم في مناسبات وتقصيرهم في مناسبات أخرى ، دون أن يتمكنوا من الاطلاع على أسرار هذا التفاوت الكبير بين الارتفاع إلى قمم الإبداع الفني ثمّ الانحدار إلى قيعان التقصير والعجز .

ولقد حاولت من خلال علاقتي الجيدة بكثير من الشعراء الكبار أن استفسر منهم عن أسرار العملية الشعرية ، فلم أظفر بطائل ، ذلك لأن فوائد الكتمان والتستر على تفصيلات هذه العملية أكبر من فوائد كشفها والبوح بما يعانيه الشاعر من جهد في ممارسته كما ذكرت آنفاً .

ولقد كانَ من الممكن أن أتجنّب الخوض في هذا الموضوع ، لولا أنني أملك من الخبرة الشخصية ما يمكنني من النفاذ الى أعماق العملية الإبداعية والقدرة على كشف الكثير من أسرارها وخفاياها . ولا أقصد من ذلك أني سأتحدث هنا عن خبرتي في الموضوع ، بل كلّ ما أقصده أنّي قادر من خلال تجربتي الطويلة في ممارسة الشعر ، على التمييز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح من حديث الشعراء عن تجاربهم بهذا الشأن .

وهنا مفارقة عجيبة أود أن أشير إليها ، وأنا بصدد الحديث عن هذا الموضوع . هذه المفارقة تتمثل في قلّة إقبال الشعراء على التطرق لوصف تجاربهم الشعرية ، في مقابل إفاضة النقاد في وصف هذه التجارب ، رجماً بالغيب بل تقديراً وتخميناً ، مع أنّ الشعراء أولى بوصفها وأجدر بتقديم فكرة صادقة عنها .

والعجيب أنّ النقاد يتحدثون عن هذه التجربة دون أنْ يمارسوها ، حديث الواثق المطمئن ، في حين يتحدث الشعراء عنها حديث المتردد المتلجلج الذي لا يريد أن يعرف الآخرون سرّ صنعته .

والذي حملني على كتابة هذا المقال ، هو ما يحمله النقاد وأشباه النقاد من آراء خاطئة وغير واقعية عن هذا الموضوع . فهم يتصورون أنّ الشعراء كلّهم متساوون في تجاربهم الشعرية ، وأنّهم يخضعون لظروف واحدة لا تفاوت فيها بين شاعر وآخر . فالشاعر إذا جاءته الشاعرية ونزلت عليه ربّة الوحي ـ كما يعتقدون ـ لم يكن في وسعه إلا أن يخضع ويخشع ويسلّم أمره لله ويستغرق في غيبوبة لا يخرجه منها إلاّ الانتهاء من القصيدة دون جهدٍ يُعانيه ولا أرق يُغالبه .

وهم يعتقدون كذلك أنّ الشاعر إذا واتته الشاعرية ، وحضره الوحي جفاه النوم وأصابه الأرق ، ولم يكن في وسعه إلاّ أن يجيب نداء الوحي ، وإلاّ قاسى من عدم الاستجابة لذلك النداء ما تقاسي المرأة الحامل في حال الطلق وأوجاع المخاض .

ويصرّ النقاد على عدم إعطاء الفكر أي دور في هذه العملية فهي ـ في رأيهم ـ مجرد نزوات نفسيّة خارجة عن سلطان الإرادة ، وتتكثف وتتجمع ، فتوشك أن تتساقط على رأس الشاعر كما يتساقط الثلج أو البرد في ليلة باردة .

ولذلك تراهم يتحدثون عن التجربة النفسية وعن الدفقة الشعورية وعن الخبرة الحياتية ، وما يرافق ذلك من أزمات وعُقدٍ تمتّ إلى علم النفس ، أكثر ما تمت الى الشعر وما يستلزمه من توفر الذوق وتحقق الحاسة الفنيّة .

ولا شكّ أنّ كل هذا الذي يتحدث به النقاد عن عملية النظم لا يقوم على أساس ، بل هو مجرّد افتراضات قد يجعلها مقبولة أو مصدّقة عند من لا خبرة له ، ما تضفيه على الشاعر من صفات وسِمَاتٍ ترفعه الى مصاف الأولياء أو الأنبياء .

وأود أن أؤكد أنّ الصورة السابقة التي يحاول أن يرسمها النقاد للعملية الإبداعية أو الفنية أو الشعرية ، هي صورة مزيفة لا تملك شيئاً من عناصر الصحة والواقعية . فالعملية الشعرية ليست بحاجة الى تجربة نفسية ولا إلى دفقة شعورية ، كما أنّها لا تستوجب توفر الأزمات والعقد في نفس الشاعر . فالشاعر قبل كل هذه الظواهر العارضة بحاجة الى الخبرة الفنية الناتجة عن الموهبة الأصيلة والممارسة الطويلة ، فإذا توافرت له الخبرة الفنية احتاج الى الاطمئنان وصفاء النفس ، وهو بعد ذلك بحاجة الى أن يحاول وأن يجهد في المحاولة . وعندئذٍ فإما أن يطيعه الشعر وإما أن يعصيه ويخذله . غير أن المحاولة تبقى شيئاً أساسياً في العملية الشعرية . كما سنرى في قول الجواهري :

برِمْت بلــوم اللائمــين وقولهم	أأنتَ إلي تغريدةٍ غيرُ راجع ؟
أأنت تركتَ الـشعر غيــرَ محاولٍ	أم الشعرُ إذْ حاولتَ غيرُ مطاوع ؟

فالجواهري يُشير هنا إلى محاولة قول الشعر ، ويُشير كذلك إلى أنه ليس من شرط المحاولة أن تنجح ، فقد يحــاول الشاعر ولا يطــاوعه الشعر . ويهزأ الجواهري مـن هؤلاء اللائمين بقوله :

يظـنّون أنّ الــشعر قبـسةُ قابــسٍ
متــى مــا أرادوه وسلـعةُ بائــعِ

لأنّ هؤلاء يظنون أن الشّعر في سهولة الحصول عليه جذوة نار يأخذها قابس أو سلعة يحملها شاري .

ويصف الجواهري في قصيدة أخرى علاقته بالشعر من إقبال عليه حيناً وتركه له أحايين بسبب ظروف معيّنة لا يستطيع تفسيرها أحد :

شكَتْ إليّ القـوافي فَرْطَ ما انتبذتْ	مِنّي وكنتُ أراها خير مصحــوبِ

وعاتبتني على الهجران قائـــلةً أكنتُ عندَكَ من بعضِ الألاعيب ؟
تلهو بها وإذا ما شئت تطرحـــها موقوفة بين تبعيـــدِ وتقـريب ؟

وليست القضية في رأيي قضية عزوف الشاعرعن الشعر ، كما يزعم الجواهري هنا ، بل قضية نفور الشعر نفسه وعدم استجابته لمحاولة الشاعر . والجواهري يعكس القضية هنا من قبيل المكابرة لأنه لا يُريد أن يعترف أنه حاول الشعر ، وأن الشعرخذله . فالأهون بالنسبة له أن يزعم أنه ترك الشعر غير محاول ، لا أن الشعر إذ حاول لم يُطاوعه . وربّما يكون التفسير الصحيح لهذه الجفوة بين الشاعر والشعر أن الأول منصرف إلى مشاغله الكثيرة في الحياة .

ومهما يكـــن فهي قضـــية كرٍ وفرّ بينهما ، فقد يحاول الشاعر الشعر فلا يطاوعه ، وقد يطاوعـــه وهو غير مُتهيىء . وقليلاً ما يتيـــسر للشـــاعر الجمـــع بين اســـتعداد النفس ومطاوعة الشـعر .

وقد يكون من المناسب هنا أن نورد مـــا ذكـــره المرحـــوم أكرم زعيتر بهذا الخصوص في حديثه عن شاعرية بدوي الجبل ، قال : إنّه لا يصطنع الشعر اصطناعاً ولا يملك أن يقول الشعر ساعة يشاء ، وأنّ الشعر هو الذي يمتلك الشاعر . وقد يمضي وقت طويل لا ينظم فيه بيتاً . وقد يرسل ثلاث قصائد في شهر واحد . وإذا سألته (أي البدوي) قال : الإرادة بنت العقل والشـــعر ترجمـــان القلب ، إذا لم يُجبـــني الشعر عفوا تعذّر على استحضاره اقتسارا .

فالشعر لا يطيع بدوي الجبل في كل حين . وهذا لا يعني أنّ بدوي الجَبَل لا يحاول قول الشعر ، بل هو يحاوله ولكنّه قلّما يطيعه . ففي مناسبة أخرى يحاول أكرم زعيتر إقناعه بالمشاركة في ذكرى الثورة العربية . ويصف الأستاذ زعيتر تجاوب البدوي مع دعوته ، فيقول : ورشح جبينه بالعرقِ ، وانصرف يُهمهِمُ ، وأرق تلك الليلة وغابَ يومين . وفي اليوم الموعود شخصت أبصار الحشد في النادي الى البدوي ، إلخ ...

ومن كلّ ما سبق نستطيع أنْ نستخلص أن الشعر لا يجيء بسهولة ، وأنّه لا بدّ من تهيئة الظروف لاستحضاره واستنزاله من عالمِه الأسمى . وقد يوفّق الشاعر في محاولته وربما لا يوفق ، إلاّ أنّ المحاولة تبقى أساساً لمواتاة الشعر . ويخطىء من يظنّ أنّ الشعر يفرض نفسه على الشاعر فرضاً . فالشعر كما قال ابن رشيق في العمدة أصعب من شقّ الصخر أو نقل ماء البحر على الحذّاق .

ولا أريد أن أنهي هذا المقال قبل أن أورد رأي منظرة الشعر الحديث الشاعرة نازك الملائكة في الموضوع . قالت من حوار بعنوان : « الإبرة والقصيدة » : إنني أبدأ حين أكون في ذروة عاطفيّة ، وأكون إذْ ذاك قد وضعت يدي على الفكرة الكاملة للموضوع . وهذه الفكرة سرعان ما تلفّ نفسها في لحظة طارئة من انفعال خصب يعتريني ، فأبدأ القصيدة وأنا واعية ، فقد اختار لها وزناً ، وأنظم منها شطرين أو أكثر ، ثمّ ألاحظ أنّ الوزن غير كفء ، فأشطب كل ما كتبته في ثورة عصبية ، واضعة رأسي بين كفّي حائرة . ثم أبدأ أجرّب وزناً آخر . وقد أجد ما أنتجت غير معبّر ، وقد أنجح وأتقدم في بطء ، وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعي وعدم الوعي . وفجأة يدور في حياتي الرقم السحري وتهبط اللحظة السعيدة إلخ ...

ولعمري إنّ هذا الكلام هو أصحّ ما قرأت عن وصف العملية الإبداعية ، لأن نازك في ذلك صادقة تمام الصّدق . والشاعر يمرّ بهذه المراحل كلّها في كتابة القصيدة . بيد أنّ كثيراً من الشعراء يجد في ذكر هذه الحقائق غضاً من قدره واستهانة بشاعريته ، فيحاول أن يظهر بمظهر من أمسك بالوحي من ناصيته ، فيزعم أنّه نظم قصيدة جيدة في خمس دقائق كما صنع نزار قباني في وصفه لتجربة نظمه لقصيدتة المشهورة « حبلى » إذ زعم أنّه بقي ينتظرها عشر سنوات ، وفاجأته على الدرجة الثامنة من سلّم البيت فنظمها في خمس دقائق ، وهذا كلام قد فاته الصدق يقيناً ، وإن لم تفته الإثارة ولا التشويق ، وبخاصة عند من لهم رغبة في سماع أحاديث الغرائب والمعجزات . ولا ننسَ أنّ نزاراً كان يتحدث في قصيدته عن حُبلى ، والحُبلى تحملُ تسعة أشهر وتَضَع في بضع دقائق . فلا بدعَ أن يجعل شاعرنا الكبير من نفسه حُبلى تضع على سلم البناية . والمثل يقول : كل شيء يجوز حتى غرام العجوز .

نقد الشعر بين الشكل والمضمون

تتكون القصيدة الشعرية من شكل ومضمون أو لفظ ومعنى حسب التعبير العربي القديم . الشكل يشمل الهيئة التي بنيت عليها ألفاظ القصيدة والصورة التي تتجلى فيها . والمضمون هو ما تحمِلُهُ من معانٍ وما تُشير اليه من دلالات .

من هذين العنصرين الرئيسيين تتكون القصيدة . ومن الجدير بنا أن نوضح أهمية كلّ منهما ، ثمّ العلاقة التي تصل بينهما إذ لا بدّ أن يكون بينهما علاقة ما . ومن المهمّ أن نلاحظ أنّ الفصل الكامل بينهما غير ممكن ولا منطقي . فالشكل لا يكون دون مضمون والمضمون لا يكون بلا شكل . ذلك أنّهما بمنزلة الروح والجسد لا يستغني أحدهما عن الآخر .

ولقد أكثر نقادنا المحدثون الكلام على هذا الموضوع مشددين على أهمية المضمون ومركزين على قيمته في العمل الأدبي . وكانَ موقفهم هذا ردّ فعلٍ لموقف القدماء المتشدد من الشكل والصياغة اللفظية . فهم يدعون الى شعر لا يكون منبثقاً عن اهتمام باللفظ أو بالبناء اللغــوي أو التفكير المعجمي ، ويرون أنّ القصيدة يجب أن تنبثق من النفس ونوازعها ، وأن تكون صافية مجرّدة من الثياب اللفظية السّميكة والأغطية اللغوية الكثيفة ، بحيث يظهر صفاؤها المعنوي ويتجلى خيالها المتألق دون حجاب .

ولا شكّ أنّ هذه النظرة المبالغة في التجديد كانت ردّ فعل لنظرة القدامى للغة على أنها ركن الشعر الأساسي وأنها كل شيء فيه . ولهذا فقد كان القدامى يحثون على تعلّمِ العربية ورواية الشعر والاحتكاك بالأعراب في البوادي قبل الإقدام على قول الشعر ، بل قبل التفكير في دخول حرم الشعر والنفاذ الى قدس أقداسه .

ونحن بمعزل عن وجهتي النظر المتناقضتين في هذا الموضوع بالذات ، ينبغي أن يكون لنا وجهة نظر ، وأن نلقي بدلونا في الدلاء . فالمسألة أكبر وأضخم من أن نقول إنّ الأهمية منحصرة في اللفظ أو المعنى ونلتزم بأحد الموقفين . إذْ إنّ المسألة معقدّة جداً وأنّه ليس من

السهل فصل أحدهما عن الآخر لأنه لا ألفاظ دون معانٍ ، ولا معاني دون ألفاظ . ولهذا يجب أن ننطلق من منطلق آخر لمعالجة هذا الموضوع .

وقد يكون من المناسب أن نروي هذه الطرفة القصيرة ونحن في معرض الحديث ، عن اللفظ والمعنى أو عن الشكل والمضمون . يقصّ علينا بول فاليري هذه الحكاية فيقول : إن المصوّر العظيم (ديجا) كان مغرماً بأن يكرر لي شيئاً صادقاً كلّ الصدق وبسيطاً كل البساطة ، كان (مالارميه) قد قاله ذات مرة . فقد كان من عادة (ديجا) هذا أن ينظم في المناسبات أشعاراً ترك منها نماذج قليلة ممتعة . ولكنّه كثيراً ما كان يجد صعوبة كبيرة في كتابة هذا الفنّ الذي كان بالنسبة له يأتي في المرتبة الثانية بعد فنّ التصوير . وذات يـوم قال (ديجا) : ما أشقّ وأصعب مهمتك . إنني لا أستطيع أن أعبّر عمّا أريد التعبير عنه مع أنّ عقلي يضطرب بالأفكار . فأجابه مالارميه : إنّ الشعر يا عزيزي (ديجا) لا يصنع من الأفكار ولكنّه يصنع من الألفاظ .

هذه الطرفة تحمل في طيّاتها دلالات عميقة . فالأفكار دون لغة لا تكون شيئاً تماماً مثل الروح دون جسم ، إنّها تبقى مستترة في الضمير ولا تستطيع الظهور تماماً مثل الروح التي تبقى في عالم الغيب . واللغة عنصر مهمّ جداً في صناعة الأدب . وللتدليل على هذه الأهمية لنتصور أحمد شوقي ينظم الشعر بالفرنسية بدل العربية . ماذا كان قدّم أو أنتجَ شوقي لو صَنَعَ ذلك ؟ إنّه لو نظم بالفرنسية لما كان قدّم شيئاً ، ولبقي مجهولاً مغموراً .

وكذلك بقية شعراء العصر الكبار مثل حافظ إبراهيم وخليل مطران والأخطل الصغير ، وكانوا يتقنون الفرنسية اتقاناً متفاوتاً . ونرى الكاتب البليغ يتدفق الكلام على أسلةِ قلمه تدفقاً ، فإذا حاول الكتابة بلغة أجنبية كبا وتعثّر ولم يعد يستطيع الكلام . وترانا نقضي في تعلم الإنجليزية السنوات الطوال فإذا حاولنا أن ننظم فيها شعراً أحسسنا بالعجز والكلال وجئنا بالكلام المهزول الممجوج . ألا يدلّ هذا على أهمية اللغة في العمل الشعري ؟ فلو كان هدفنا من قراءة القصيدة الشعرية هو تحصيل قدر محدّد من الأفكار الغريبة علينا لكان في قراءة كتب الفلسفة غنىً لنا عن قراءة كلّ أدب . فنحن ننشد الجدة والابتكار في

العمل الأدبي في الفكرة والإطار معاً . فالإبتكار أساس لقيمة العمل الأدبي . والحق أن كلّ فكرة تخرج في الإطار الخاص بها . وهي تفرض هذا الإطار على الكاتب منذ ابتداء تكوّنها في النفس . فهي لا تتكون مستقلة عن الإطار لأنه يتكون معها خطوة خطوة . ومعنى هذا أن الفكرة المبتكرة سترتبط لا محالة بإطار مبتكر .

فالأديب العاجز في لغته لغوياً لن يستطيع إنتاج أدب رفيع المستوى مهما كان ناضج العقل عميق النظر. وهذا ما يفسر لنا كونَ معظم أدبائنا الكبار في العصور الحاضرة والسالفة من المتمكنين في اللغة العربية المطلعين على ظواهرها وخوافيها ، والذين تثقفوا بالثقافة العربية الصحيحة . ويكفي أن نذكر من هؤلاء شوقي وحافظاً ومطران والرافعي . فكل من هؤلاء كان إماماً في العربية متبحراً فيها ، وهم لو لم يكونوا كذلك لما استطاعوا أن يبلغوا المكانة التي بلغوها . ذلك أن التضلع من اللغة العربية يمكن صاحبه من التعبير عن أدق المعاني وأصغر الخلجات ، ويجعله قادراً على تجسيم الهمسة وتصوير الخاطر الضئيل . وإنّ اللغة هي أداة التعبير ، وهي آلة التصوير ومن دونها لا يمكن أن ينجح أديب في التعبير عن عواطفه وأحاسيسه وتصوير أفكاره وآرائه .

ولا يعني هذا أن يهتم الأديب بالمظاهر اللغوية وأثوابها الخارجية ، فيسعى وراء الجناس والطباق وغيرهما من المحسّنات اللفظية . إنّ هذه الأمور لا ضرورة لها في العمل الأدبي وهي ترف عقلي لا يسمن ولا يغني من جوع . وليس هذا شيئاً جديداً ، فقد نصّ على ذلك القدماء واشترطوا في المحسّنات اللفظية أن تجيء عفواً ودون اقتسار . المهمّ أن يملك الأديب الموهبة التعبيرية أو ما يسمى بالملكة وهي القدرة على نظم الكلام أو تأليفه سليقة ، ودون إجهاد، حتى لو لم يكن متمكناً من علوم العربية ، فالبارودي نظم شعراً جزلاً قوياً دون أن يطلع على شيء من علوم العربية ، ولكنه استفاد ذلك من كثرة المطالعة والحفظ والتمرس بأساليب الكلام العربي ومراجعة دواوين كبار الشعراء مما جعله يملك القدرة العجيبة على النظم والملكة على صوغ الشعر والخوض في بحوره المختلفة .

فالاطلاع على التراث إذن شرط من شروط نظم الشعر ، لأنّ من يقبل على نظم الشعر وهو خالي الوفاض من قواعد اللغة ومقاييس العروض وأحكام البلاغة ولو بالفطرة والسليقة لا بدّ أن يأتي بالكلام المهزول والمعاني الغثّة والأسلوب المنحدر والوزن المضطرب بحيث يكون بعيداً عن مستوى الإجادة والإبداع ، فكل أديب يجب أن يملك عدّة التأليف الى جانب الموهبة الفياضة والسليقة الخصبة .

فالشكل من أسس العمل الأدبي الرئيسية . ومن المكابرة التحلل منه والادعاء ، إنه لا يستحق الاهتمام والعناية . ذلك أن معاني لا تتحلى بالشكل الرائق والصورة الموفقة ، هي معانٍ مخدوجة ليس لها قيمة . وإن أدباً لا تتجلى فيه العبقرية اللغوية بجلالها وجمالها ليس أدباً . ويجب أن نربّي الجيل الجديد على محبّة لغته والتمرس بها حتى يتخرج منه أدباء مجيدون مبدعون ، إذ لا يمكن أن يكون دون اللغة إبداع أو إجادة .

وصفوة القول أن الصياغة الشعرية فن قائم بذاته . وهو يحتاج الى الموهبة الخصبة والذوق المرهف والإحساس العميق بدقائق الأمور . فالذين يحبّون الشعر الكلاسيكي ويميلون إليه إنّما يغرمون بهذا الفن الرفيع الذي يتجلى منه ويتألق من جوانبه . إنّه فَنٌّ يختلفَ عن بقيّة الفنون ، يمتاز بجمال الصياغة وعذوبة الموسيقى وتآلف الآلفاظ وتجانس العبارات وعناصر لا يستطيع أن يعبّر عنها الأديب ، ولكنّها تلجُ في فؤاده وتنزل في جوانب قلبه فيشعر بمتعة لذيذة ويحسّ بنشوة غامرة . ولا ريب في ذلك . ألم يقل الرسول الكريم : إنّ من البيان لسحراً ؟ .

الدفـقة الشعورية وطول النفس في الشعر

يأخذُ عليّ بعض من لهم علاقة قريبة أو بعيدة بالشعر أو النقد الأدبي ظاهرة الإطالة في قصائدي . وهي ظاهرة ورثتها عن فحول الشعراء المعاصرين وعلى رأسهم الجواهري . وقد استخلصت من خلال تداول الحديث مع هؤلاء أنّهم يُعوّلون في استنكار هذه الظاهرة على الاعتبارات التالية :

١ ـ أن الإطالة ـ فـي زعم هؤلاء ـ لا بدّ أن تقود الى التكلف .

٢ ـ أنّ الإطالة تتعارض مع الدفقة الشعورية التي تجيء سريعة خاطفة .

٣ ـ أن عصرنا هو عصر سرعة فلا يملك القارىء فيه الوقت الكافي لقراءة القصائد الطوال .

وبناءً على هذه الاعتبارات مفردة أو مجتمعة ، يرفضُ هؤلاء مبدأ الإطالة في القصيدة دون أن يحاولوا قراءة قصيدة طويلة واحدة ، بل دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن مواطن الجودة والتقصير في تلك القصيدة . فهم يعتمدون في نقدهم ومعارضتهم على الحاسّة البصرية المجردة ، دون غيرها من الحواس التي تقوم عليها العملية النقدية كالفهم والتذوق وحسن التعليل ودقّة النظر .

وإذا كان من الممكن استشكاف التـقـفية أو عدمها و الطول أو القصر في القصيدة بالعين المجرّدة وحدها ، فليس من الممكن استشكاف التكلف فيها بالاعتماد على العين المجردة وحدها . بل لا يمكن تأكيد وجود التكلف بوسيلة أخرى هي الافتراض أو القياس الخاطىء ، أعني أن تقرن التكلف بالإطالة ، فتؤكد وجود التكلف من خلال وجـود الإطالة ، وأداتك الوحيدة هي الافتراض أو القياس الخاطىء .

فهؤلاء يعدّون الإطالة في عدد أبيات القصيدة تكلفاً . ويعدّون توفر الشاعر على عمـله الشعري تكلّفاً أيضاً . فالعفوية والطبع عند هؤلاء أن تكون القصـيدة قصيرة

أو مرتجلة ، وما جاء مخالفاً لذلك فهو متكلف مطبوع . والواقع يثبت أن التكلف غير مقترن بحجم ولا بزمـن . ولو كان حجم القصيدة يدل على تكلف صاحبها لكانت الملاحم والمسرحيات الشعرية كلّها متكلفة ، ولكان حديث الشعراء عن التنقيح والتهذيب هو أيضاً ضرباً من الدعوة الى الإقبال على التكلف والإشادة به ، وبمن يتعلقون بأذياله من الشعراء في مختلف العصور . ومن الدليل على صحة ما نقول أن الشعراء جهروا بالدعوة إلى تهذيب الشعر قبل إذاعته بين الناس . ومن ذلك ما قاله بعضهم :

لا تعرضنّ على الـــرواة قصيدةً — إنْ لم تكـــن بالغْتَ في تهذيبهـا

فإذا عرضت الشعـر غير مهذّبٍ — عدوّه منك وسـاوِساً تهـذي بها

ولم يزعم أحد أنّ هذا التهذيب الذي ينصـح شاعرنا بالإقبال عليه ضربٌ من التكلف . فقد يكون التكلف مع التهذيب ، كما يكون مع التسمح والترخص وأخذ الأمور بالتهاون وعدم الجدّية . ومن المعـروف أنّ الشـاعر عبد المحسن الكاظمي كان أقـدر الشـعراء ـ على ما يزعـم الرواة ـ على الارتجال . وعلى الرغم من ذلك يبدو شعره المرتجل ثقيلاً وكثير التكلف . هذا علاوة على أن شعره لم ينتشر في العالم العربي كما انتشر شعر شـوقي وحـافظ ومطران الذين قلّما كانوا يرتجلون . ومن المعروف أن زهير بن أبي سلمى كان من الاخذين بمبدأ التجويد والتهذيب . ومع ذلك فهو شاعر له قيمة ووزن كبيران في عـالم الشـعر .

والجواهري شاعر العرب الكبير لا يرى حرجاً في أن يذكر أنّه بدأ إحدى قصائده في مصر وأنهاها في بغداد ، وأنّه نظم قصيدة خلال عامين وأخرى خلال عشرة أعوام . ولم يقل أحد : إنّ الجواهري من الشعراء المتكلفين المتصنّعين مع أننا قد نجد في شعره ما يمكن أن ينسب إلى التكلف والصنعة ، لا لأنه أطال ـ فهو يطيل دائماً ـ بل لأن شاعريّته ربما تخذله أحياناً . وإذا كان هذا كلّه صحيحاً فأين الدفقة الشعورية التي تدوم عامين أو عشرة أعوام ؟

وقد يُخيّل إليّ أن هؤلاء حينما يتحدّثون عن الدفقة الشعورية كأنّهم يتحدّثون عن ماء أمانة العاصمة في البلاد التي تشكو قلّة الماء . فهو يتدفق في ساعات وينقطع في ساعات . وإذا انقطع لا يرجع إلاّ في موعد محدد ، بل يُخيل إليّ أنّ الدفقة الشعورية كالخيال الذي يخطر في الأحلام . وقد يعود في الليلة التالية وقد لا يعود .

فالدفقة الشعورية ـ في زعم هؤلاء ـ تجيء بسرعة متعجّلة ، بحيث لا تسمح للشاعر بأن يبحث عن كلمة أو أن يفكر في عبارة ، بل هي تهدده ، إذا أصرّ على ذلك بالانصراف دون استئذان ، فلا تعطيه فرصة للتعبير عن آرائه وأفكاره وخلجات قلبه ، بل هي لا تمكنه من استغلال فنّه والاستفادة من ذوقه الجمالي . إنّها تفتحُ صنبورها عليه ساعةَ تشاء ، وتذهب وتنصرف دون أن يتمكن من بلّ ظمأه . وما على الشاعر في حضرة الدفقة الشعورية إلاّ أن يغتنم فرصة حُضورها فيمدّ كأسه ليملأها بما لذّ وطاب من خمر الوحي وكوثر الإلهام .

وكأنّ هؤلاء الذين يتحدثون عن الدفقة الشعورية ، لا يعلمون ما يقاسيه الشعراء في نظم الشعر . فهذا خليل مطران يخرج من غرفته كليل العزم موهون القوى ، بعد أن قضى بياض نهاره في نظم إحدى قصائد الرثاء الطويلة . وهذا بدوي الجبل يخسرُ شيئاً من وزنه ـ على ما رواه أحد المقربين منه ـ بعد ثلاثة أيام يقضيها مع شيطان الشعر لنظم إحدى مطولاته . وهذا الأخطل الصغير يقضي أسبوعاً كاملاً في نظم إحدى روائعه . وهذا أمين نخلة يستكمل بيتاً من الشعر أو شطراً من بيت بعد ستة أشهر من طول الترقب والانتظار . ولم يجد حافظ إبراهيم من طيب الخِلال ما ينسبه الى شوقي في يوم مبايعته بإمارة الشعر إلا إنه يتعب وينصب في نظم شعره . فعبّر عن ذلك بقوله :

لقد شابَ من هَوْل القوافي ووقعها وإتيانـــــهِ بالعجـــزِ المتمنّـــع

هذه نتفة من أخبار طائفة من شعراء العصر الكبار مع شيطان الشعر . وكلّها تشير إلى ما كانَ يعانيه هؤلاء في نظم قصائدهم ، دونما حاجـــة الـــى مماراة أو مداراة ، أو مواربة . لو أننا عُـــدنا الى الشعراء القدامى لعرفنا من أخبارهم مـثل ذلك . وحســبنا أن نشير الى

قول أبي تمام في وصف ما كانَ يبذله من جهد وما يعانيه من نَصب وهو يراود ربّات القريض قال يصف إحدى قصائده :

خُذها ابنة الفكر المهذّب في الدّجى　　　والليلُ أسودُ رقعةِ الجلبابِ

وهذا يعني أنّ شاعرنا كانَ يقضي سواد لياليه في نظم قصائده ، وأنّه كانَ يعملُ فكره في نظم تلك القصائد . ولم يكتفِ بذلك ، حتى وصف ذلك الفكر بالتهذيب أي العقلانية ، ولا تفسير لذلك كلّه إلاّ أنّه كانَ يعتزُّ بما كانَ يمنحه هذا الفكر المهذّب من حِكْمة ، ويهيّيء له في شعره من فخامة ورصانة .

وأستطيع أن أقول بعدَ هذا كلّه أنّ الحديث عن الدفقة الشعورية هو ضرب من الخرافات أو الإشاعات الكاذبة . فليس في الشعر من شيء اسمه دفقة شعورية . والدفقة الشعورية ـ إذا أحسنّا الظنّ بها ـ هي مجرد افتراض واهن لا تُؤيّده الأدلة ولا تثبته البراهين . والدفقة الشعورية يعرفها الطارئون على النقد ولا يعرفها النقد نفسه ، بل لا يعرفها الشعراء الأصلاء ولا النقاد الحقيقيون .

أمّا زعمهم بأنّ العصر عصر السرعة ، وأنّ القارىء لا يجد وقتاً لقراءة القصائد الطويلة فهو من السفاسف التي لا تستحق النظر . كيف يجد إنسان هذا العصر الوقْت الكافي لحضور مباريات كرة القدم والمسلسلات التلفازية التي تستغرق كثيراً من وقته ؟ كيف يتمكن من تخصيص جزءٍ من يومِهِ للأحاديث التافهة والزيارات التي ليس من ورائها فائدة ؟ كيف يجود بوقته الثمين على هذه التفاهات ، ثم لا يجد في وقته متّسعاً لقراءة قصيدة لن تكلفّه قراءتها على أبعد تقدير أكثر من ربع ساعة !

ليستْ القضية قضيّة زمن ولا قضيّة فراغ بل قضيّة اهتمام ، فالذي يهتمُّ بالشعر والأدب يكون مستعداً لإعارتهما جزءاً كبيراً من وقته . أمّا الذي ليس له علاقة بهما فإنّه لن يجد الوقت الكافي للنظر في أي كتاب ، مثل الطالب الكسلان ، يشكو دائماً من قصر الوقت وعدم التمكن من القراءة . أمّا الطالب المجتهد فيسهر الليل كلّه ، لأن الليل نهار الأديب ، كما قال أبو نواس .

ثمّ إذا كان إنسان هذا العصر يعجز عن قراءة القصيدة الواحدة بحجّة أنّها طويلة ، فكيف يقرأ الدواوين والقصص والكتب والمراجع ؟ إنّه من الأفضل للقارىء أن يقرأ قصيدة واحدة جيّــدة من أن يقرأ عدّة قصائد مهلهلة ضعيـفة ، بغضّ النّظر عن عنـصر الطول والقِـصر . وعلى هذا الأساس قرأت ديوان الجواهري بأجزائه المتعددة ، وبأسرع ممّا قرأت بعض الدواوين القصيرة التي لم أعجب بها لسبب أو لآخر .

ونستخلص من كلّ ما سبق أنّ موضوع طول القصيدة أو قصرها ظاهرة شكليّة ، وأنّ الأعمال الفنية لا تقاس بحجمها . فالحجمُ مظهر والمهمّ هو الجوهر . ومع ذلك يتفق نقاد العرب على أنّ الإطالة مظهر قوّة ، وأنّ الذين يطيلون هم الشعراء الفحول ، على شرط أن يقترن الطول بالجودة والقوّة . وقضية طول القصيدة وقصرها ، قضيّة خاصة يختار كلّ شاعر منها ما يناسبه ، فقصائد الجواهري وبدوي الجبل تربي على مائة بيت في أكثر الأحيان ، وقصائد عمر أبي ريشة تحوم على السبعين ، وقصائد شوقي وحافظ متفاوتة ، ففيها ما يتجاوز المائة ، كما أنّ فيها ما كانَ يحوم على السبعين وأقلّ قليلاً أو أكثر قليلاً .

ومن المعروف أنّ لكل شاعر حدوداً لا يتعدّاها ، فقد كانَ مطران يطيل في الغالب أكثر من شوقي وحافظ . ونشير على وجه الخصوص الى قصيدته النيرونية ، وقصيدته في رثاء سعد زغلول ، وقصائده الهمزية الثلاث الخاصة بشوقي (الأولى بمناسبة عودته من منفاه في الأندلس سنة ١٩١٨ ، والثانية بمناسبة مبايعته بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، والثالثة في رثائه سنة ١٩٣٢) فكلّها تنيف على المائة ، مع التذكير بأن قصيدة نيرون تناهز الأربعمائة . فلكل شاعر سمة يمتاز بها من هذه الناحية . فحين تنفجر المعاني على سنّ قلم الشاعر وتطاوعه القوافي لا يمكن أن يتوقفَ ليفكر فيما سيقولهُ غافل أو جاهل بشأن طول القصيدة أو قصرها . إنّ الشعر يعتمد على الصفاء النفسي والعقلي . ومتى توفّر هذا الصفاء جاء الشعر ودرّت الشاعرية . أمّا احتجاج بعضهم بأنّ طول القصيدة يوقف الدفقة الشعورية أو يفسدها فهو قول بحاجة الى برهان . كما أنّ الذين يتحدّثون عن ذلك هم أناس ليس لهم بالشعر خبرة .

وثمّة عامل آخر لا بدّ من توفره ، إلى جانب الصفاء الذهني والاستعداد النفسي ، ذلك هو الجهد الفكري والطاقة العقلية والموهبة الشعرية الخصبة . فالدفقة الشعورية ، إذا افترضنا وجودها لا تقوم وحدها ولا تتجسد شعراً بالسهولة التي يتصورها كثير من النّاس ، إذْ إنّها بحاجة الى كدّ الذهن ورشح الجبين . لذلك تـقلّ قدرة الشاعر على القول كلّما قارب الشيخوخة . فلو كانت الدفقة الشعورية هي العلّة الرئيسية لنظم الشعر ، لما كان ثمّة داعٍ لتضـاؤل الوحي بل انقطاعه عند الشيخ ، ولكان قول الشعر من السهولة بحيث لا يسـتدعي من جهد الشاعر أكثر مما يستدعيه من جهد من يحمل الكأس ويملأهـا من صنـبور الماء .

على أنّي أود في نهاية هذا المقال أنْ أشدّد على فكرة مهمّة بهذا الصدد ، وهي أنّ الشعراء عامّة ينظرون الى ذوي القدرة منهم على الإطالة كالجواهري وبدوي الجبل بعين الغيرة والحسد . ذلك لأنّ هذه الإطالة ليست شيئاً سهلاً وليس في وسع كل الشعراء أن ينافسوا الجواهري وبدويّ الجبل في هذا المجال . والذين يذمّون الإطالة يصدرون في ذمّهم هذا عن عجز وقلّة حيلة . وفي مثل هؤلاء يقول شوقي :

فقال : هــذا حصـرمٌ	**رأيته فـي حَـلَبِ**
طول لسان فـي الهـوا	**وقصر فـي الـذّنبِ**

العاطفة ودورها في بناء القصيدة العربية

أجمع النقاد العرب على أن عناصر القصيدة العربية خمسة : العاطفة والمعنى والخيال والأسلوب والموسيقى . وربما عرض بعضهم هذه العناصر بطريقة تختلف كثيراً أو قليلاً عمّا سبَق ، فوضع المضمون بدل المعنى والشكل بدل الأسلوب والصورة بدل الخيال ، إلى ما هنالك من تغييرات تطرأ على هذه العناصر وتختلف من ناقد الى آخر . وربّما وضعوا الأفكار بدل المعاني واللغة بدل الشكل ، والنّغم بدل الموسيقى إلخ .

وليس القصد هنا تتبع هذه العناصر جميعاً واستيفاء شروط استعمالها في الشعر ، بل هو البحث في عنصر العاطفة والنظر اليه من جميع جوانبه ، وبخاصة أن هذا العنصر أصبح مجال مبالغة وسوء تقدير من قِبَل النقاد المحدثين . فقد بلغ الوهم بالكثيرين ممن يتعاطون مهنة النقد في أيّامنا هذه ، أن يتصوروا أنّ العاطفة هي العنصر الرئيسي والأساسي في الشعر ، وأن توفر العاطفة في القصيدة كفيل بتوفر الجدة والابتكار فيها ، وأنّ كل من جالت في نفسه عاطفة وتحرّك إحساس قادر على أن يصوغ شعراً ويبدع قصيدة مهما كانت خبرته ، ومهما بلغ مستواه العلمي والثقافي .

ولا ينكر أحد أن العاطفة هي عنصر أساسي في الشعر ، لأن الشعر مجرداً من العاطفة هو عمل جامد خالٍ من الروح عاجز عن التأثير بعيد عن نوازع النفوس وأحاسيس القلوب . بيدَ أن المبالغة في تقدير دور العاطفة في بناء القصيدة هي مثل المبالغة في الإتيان بالمعاني الغريبة والأفكار الفلسفية الغامضة ، مثل الإغراق في تصيّد الصور وبتداع الاستعارات واقتناص وجوه المجاز ، كل ذلك مكروه ممقوت سواء من جهة استعماله والاقبال عليه ، أو من جهة تقديره وتقييمه .

ويظنّ بعض من ليس لهم خبرة في هذا الموضوع أنّ المبالغة أكثر ما تكون كراهية ومقتاً في ميدان واحد هو ميدان البديع من جناس وطباق وتورية إلخ ... والصحيح أنّ المبالغة ممقوتة في جميع مجالات الأدب ووجوه الإبداع ، ذلك لأن عمل السليقة له قيمته

وأهميّته في هذا لمضمار . وقد شدّد القدامى والمحدثون على ما للفطرة والموهبة والطبع من دور في بناء القصيدة وصياغة الشعر . ومن هنا ينشأ الفرق بين عمل الشاعر وعمل العالم . فالشاعر يكتب بما يملك من موهبة وطبع ، والعالم يكتب بما يملك من علم وقدرة . والذي يستطيع أن يصوغه العالم بعلمه وخبرته ، يجيء به الشاعر وعليه رونق الطبع ووشي الغريزة .

وهذا لا يعني أنّ الشعراء لا يتقنون اللغة كما يتقنها العلماء ، بل الأصحّ أن نقول : إنّ ما يتقنه العلماء اعتماداً على قوانين وأقيسة يعودون إليها ويتكئون عليها ، يتقنُهُ الشعراء من خلال عادات ترسخت في نفوسهم بالممارسة الطويلة لكلام العرب والمران المتواصل على مناهجهم في الصياغة وأساليبهم في القول . وإذا كان العالم أقدر على تحليل القواعد وتجريد المقاييس ، فالشاعر أقدر على صياغة الجملة الصحيحة والعبارة الفصيحة والصورة الطريفة والبيان البديع . وهيهات أن نجد بين علماء العربية من يصوغ العبارة الفصيحة كما يصوغها شوقي ويفرغها إفراغه ، وفيهم من هو أعلى منه في العلم كعبا وأطول في الإحاطة بقواعد العربية باعاً .

ويتبّين لنا من هذا أنّ الذي ينظم الشعر متكلفاً لن يحظى عمله بالقبول والاستساغة ، لأن التكلف ليس له إلاّ سبب واحد هو عدم البصر بسرّ الصنعة وقلّة الإدراك لخفاياها ، وعدم التمكن من تحقيق ما يجري مع الذوق ويتسق مع الطبع وينساق مع الغريزة . ومما يذكر بهذا الصدد أن خليل بن أيبك الصفدي نقل عن ابن دقيق العيد قوله : قلْ لعلماء المعاني والبيان والبديع : أتحسنون أن تقولوا مثل قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبح يُغري بي

فإن قالوا : لا ، قل : فأيّة فائدة فيما تصنعونه ؟ ويفسّر الصفدي سؤال ابن دقيق العيد بقوله : يريد بهذا أنّ العلم غير العمل ، والمباشرة دون الوصف ، والطعن في الهيجاء غير الطعن في الميدان .

ولا شكّ أنّ المبالغة في تقدير دور العاطفة في بناء القصيدة هي ضرب من التكلف

المنبثق عن مخالفة شروط الموهبة الأصيلة والطّبع السليم في صياغة الشعر الرفيع الذي يرتاح له الذوق ، وتأنس به النفس . فليست مشكلة الشعر أن نعلم العناصر التي يتكون منها ، بل المشكلة أن نحدد الكميات والمقادير التي ينبغي أن يوزن بها كل عنصر . فتغليب اللفظ على المعنى خَطَأ ، كتغليب المعنى على اللفظ ، وكذلك تغليبُ العاطفة على اللفظ والمعنى والموسيقى هو أشدّ فدْحاً من الخطأين السابقين . فلا بدّ لمن يخوض غمار هذا الفنّ أن يكـون قادراً على الموازنة بين مختلف العناصر ، بحيث لا يدخل أحدها الضيم على الآخر . وهنا يكمن السرّ الكبير في التعامل بهذه اللعبة . إذْ ليس يطلب من الشاعر أن يملك عواطف وأحاسيس فقط ، بل أن يملك عقلاً وذوقاً وحساً وقدرة على الإبداع والابتكار .

ومن المعروف أن الشعراء يختلفون في موقفهم من العنصر العاطفي في نظم الشعر . فقد كان حافظ إبراهيم قادراً على نقل أدق العواطف وأصغر الأحاسيس في شعره ، بل كانَ أكثر تأثيراً من غيره في نفوس سامعيه وقارئي شعره .. وكل من يقرأ شعره يحسّ أنّه كانَ قادراً على إبلاغ ما يريد إلى جمهوره من أقصر طريق . وعلى الرغم من أنّ شوقي كان أعمق معاني وأغزر أفكاراً وأوسع آفاقاً ، فإنّه كان أقصر أمداً وأدنى غاية من حافظ في التعبير عن العواطف والأحاسيس . ولذلك كان الإقبال على شعر حافظ أكثر من الإقبال على شعر شوقي ، وبخاصة في ميدان الوطنية ورثاء زعمائها . فقد كان يبلغ بشعره في هذا الميدان ما لم يكن يستطيع أن يبلغه شوقي . ولقد أحسّ شوقي مرة بهذا القصور فقال :

والشـعر دَمْـعٌ ووجـدان وعاطفــة   يا ليتَ شعري هل قلتُ الذي أجدُ ؟

فشوقي يحسّ في قرارة نفسه إنه لم يستطع أن ينقل ما في نفسه من مشاعر إن كان ثمة مشاعر ، في حين كان حافظ إبراهيم يستطيع ذلك .

أمّا مطران فكان له ضربان من الشعر ، فالقليل من شعره يتدفق عاطفــة مـثل قصــيدة « المساء » و « الأسد الباكي » و « وقفة على آثار بعلبك » وغيرها . بيد أن معظم شعره يشكو البهوت والقتمة الناجمين عن ضعف العاطفة ، إذا إنّه يهتم في الكثير من شعره بالفكرة وتتبع المعاني ، فكان كأنّه يكتب نثراً لا شعراً ، وقد اعتذر حافظ عن مطران في

ذلك بأنه كان ينهي قصيدته في جلسة واحدة . ولا نعرف إن كان حافظ يمدحه أم يذمّه بذكر هذه الحقيقة . وقد لا حظ أمين نخلة هذه الصفة في مطران ، فقال موازناً بينه وبين شوقي : كان مطران يريد أن يصنع من الفكرة نغماً وكانَ شوقي يريد أن يصنع من النغم فكرة . وأمين نخلة كان بهذا يشير الى شغف مطران بالفكرة وشغف شوقي بالنغم والموسيقى .

وجاء بعد شوقي وحافظ ومطران جيل آخر ، كان أكثر حرصاً على صفاء شعره والابتعاد عن التقريرية . فكان شعره يفيض عواطف وأحاسيس . ومن هؤلاء بدوي الجبل والأخطل الصغير وعمر أبو ريشة ؛ فلقد كان هؤلاء أرقى ممن سبقهم في صدق العاطفة وصفاء الديباجة ، وأكثر حذراً في استيحاء المناسبات ، واختيار الخطير الملائم منها . وحقاً إنّهم قالوا في المناسبات واستوحوا الأحداث ، إلاّ أنهم كانوا يدققون في هذا الصدد . فأكثر ما كان يستفزّهم للقول منها المناسبات الوطنية والأحداث الكبرى . حتى قصائد الرثاء لم تكن تقال جُزافاً بل تعبيراً عن علاقة وثيقة بقادة البلاد ورجال الوطنية ومن تصلهم بالشاعر صلةٌ وثيقة من الأدباء والشعراء . لذلك قلّ حجم شعرهم عن حجم شعر من قبلهم . ولكنهم كانوا بصفة عامة أكثر تنقية وأبصر بفهم وظيفة الشعر ممّن قبلهم .

ولا بـــدّ من الإشارة إلى شاعر فريد من نوعه بهذا الصدد هو محمد مهدي الجواهري ، فهذا الشاعر قد جمع من الصفات والسمات ما يستطيع به أن يَبُذَّ شعراء جيله والجيلِ الذي قبله . لقد أخذ من شوقي غزارة الانتاج والعناية بالنغم الموسيقي ، وأخذ من مطران عمق الفكرة وجدّة المضمون ، وأخذ من حافظ حرارة العاطفة وصدق الأحاسيس . فتجمع له من محاسن هؤلاء ما استطاع به من أن يتفوق عليهم جميعاً . ولم يكن يقصر به عنهم إلاّ خشونة في ديباجته فهو من هذه الناحية مقصر عن بشارة الخوري مثلاً وشعره لا يصلح للغناء مثله ، وقد يكــون الفرق بين شعر الشاعرين أن الأخطل الصغير يُطلبُ ويُحبّ للطرب ، وأنّ الجواهري يُطلب ويُحبّ للثورة . ومن أبرز خصـــائص هذا الشاعر الكبير (أعني الجواهري) أنَّ عواطفه تطيعه عند الطلب ، وأنّه في كل المناسبات يتمتّع بالقدرة على حقن شعره بالعواطف الفوّارة والأحاسيس المتأججة ، دون أن يتخلى عن شيء من

شروط الشعر الجيّد ، اللهمّ إلاّ ما يلحق بشعره من هنات لغوية ونحوية في بعض الأحيان .

فإذا انتقلنا الى شعراء الرومانسية مثل إبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه ، بدا لنا اهتمامهم الشديد بالعاطفة وإصرارهم على أن تكون العنصر المقدّم في الشعر على حساب الأسلوب والمعاني في كثير من الأحيان . لقد أصبح الشعر عند إبراهيم ناجي بكاءً وصراخاً وندباً واستعطافاً . وعلى الرغم من النجاح الذي حققهُ عن طريق أم كلثوم ، بما غنت له من قصائد ، فإنّه يبقى في مجمله أصغر جـداً من شوقي وحافظ ومطران . ولعلّ السرّ في تقصير إبراهيم ناجي عن مرتبة غيره من الشعراء ، أنّهُ اهتمّ بالجانب العاطفي أكثر من اهتمامه بالجوانب الأخرى . فلغته رقيقة ولكنّها ليست رصينة ولا قوية ، ومعانيه ليس فيها عمق ولا جدّة . وبوسعنا أن نقول : إنّ إبراهيم ناجي هو شاعر العاطفة والأحاسيس . ولقد نفقت سوقه عند العامة وأشباه العامة من المثقفين الذين لا يفهون الشعر إلاّ أنه تعبير عن معاني الحب ومقاصد الغرام . فهو من هذه الناحية يحقق مطالب المحبّين ويدغدغ عواطف العاشقين . فعاطفته ليست العاطفة الصامتة الرصينة ، بل العاطفة الصاخبة التي لا تحمل في أثنائها مضموناً عميقاً ولا فكراً خصباً . ولذلك لم يستطع أن ينال رضا النقاد ، إن استطاع أن ينال رضا العامة وأشباه العامة ، فقد شالت كفته في ميزان طه حسين والعقاد ، وناله من ذلك ألم نفسي شديد أودى بحياته ، فقد كان يتوقع منهما أن ينصفاه فخاب توقعه ، وجاء رأي كل منهما فيه مخالفاً لما تأمّل وتوقع . والذي يعرف شروط طه حسين والعقاد في الشعر لا يستغرب موقفهما منه . فقد كانا يهتمان بفحولة اللفظ وجزالة الصياغة وإشراق البيان ، ولم يكن في جعبة شاعرنا شيء من هذا القبيل .

وانحرف الأدب بعد شعر إبراهيم ناجي وزمرته إلى جادة غير تلك التي كان يسلكها في الماضي . صحيح أن شعراء الجيل التالي لجيل شوقي وحافظ إبراهيم ومطران ، أخذوا على عواتقهم تعميق الشعر وإبعاده عن التقريرية والمباشرة وجعله أكثر شفوفاً وتألقاً . ولم يكن قصد هؤلاء العناية بالعاطفة على حساب العناصر الأخرى من لغة ومعنى وخيال وموسيقى . غير أن العناية بالعاطفة أخذت تزيد وتتسع حتى انحرف شعراء الأجيال التالية عن المحمود والمقبول في هذا المجال ، وخرجوا عن القصد إلى السرف والابتذال ،

بحيث أصبحَ الشعر دفقات عاطفية تقصد لذاتها ، لا لما يحكمها من القيم الفنية ويُغشيها من الملامح الجمالية ، وأصبح الشعر بعد ذلك غابة لا تعرف النظام ، ولا ما يحققه التنسيق فيها من جمال يسرّ العين ويريح القلب .

وقد جرّ التشديد على العاطفة دون غيرها في شعرنا الحديث الى أن تتشابه نماذج الشعر المختلفة . فليس ثمة حدود بين شاعر وآخر . وليس ثمة ميزات وخصائص تفصل بين شاعر وشاعر وبين قصيدة وقصيدة . فكأن الشعر كلّه أصبح قصيدة واحدة . وقد لاحظ هذه الظاهرة نزار قباني ، فعبّر عنها في حديث له نشر في مجلة الحوادث اللبنانية بقوله : « وشعراء اليوم معَ الأسف يتشابهون الى الحدّ الذي تشعر معه بأنّهم يكتبون قصيدة واحدة ، ويؤلفون حزباً شعرياً واحداً ، ويمشون في مظاهرة شعرية واحدة ، ويوقعون متكافلين متضامين تحت قصائد بعضهم » . وسبب الضياع هذا ناجم عن أنّ عامة شعراء الحداثة لا يتمسّكون بالقيم الفنية الجمالية التي يشترط وجودها في الشعر ، بل يتمسكون بشيء واحد هو العاطفة ، ويحسبون أنّ الشعر هو العاطفة وحدها . ومن هنا كان تخبّطهم فيما يكتبون مما يطلقون عليه اسم الشعر ، وليس له من مقوّمات الشعر ، إلاّ إنه صراخ وعويل واكتئاب بألفاظ لا تحمل سمات الشعر ولا تحقق شروطه ومقاييسه .

ولقد أوغل هؤلاء في الاهتمام بالانجراف مع العاطفة والانسياق في تيّارها حتّى أنهم أصبحوا يصرخون ويبكون عند إلقاء الشعر في المهرجانات الأدبية حتى يجلبوا إليهم الأنظار ، ويميلوا إليهم الأسماع ، ويؤثروا في جمهور السامعين ، وما علموا أنّ هذا كلّهُ ضرب من الهذيان ، لأنّه لو كان الشعر يقاس بما يتضمن من صراخ أو عويل ، لكان صراخ امرأة ثكلى أو بكاء طفل يتيم أكثر تأثيراً من قصائد كل شعراء العالم . بيد أن الشعر صناعة فنيّة يشترط أن يتوفر فيها من القيم الجمالية ما يمكن أن يسمّى به الكلام المنظوم شعراً . فالشاعرإذا لم يبهر الجمهور بفنّه وصدقه في التعبير عن نفسه ، فلن يبهرهم بصراخه أو استعطافه أو تظاهره بالضيق أو الألم أو البؤس أو بالإخلاص للوطن أو الحماسة للقضية الوطنية .ومَعَ اعترافنا بأنّ العاطفة عنصر أساسي في الشعر ، فهي مع ذلك ينبغي أن تكون محكومة بقيود العقل والمنطق .

ومن هنا كانَ للمذهب الكلاسيكي قيمته وأهميته في تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يغلّب جانب العقل على جانب العاطفة ، ولأنه يعطي العاطفة دورها المحدد لها . أمّا الرومانسية فقد بالغت في الاتكاء على العاطفة وتحكيمها في الشعر حتى أصبحت متنفّساً للعقد النفسية والنزعات المنحرفة والأهواء الملتوية ، ومظاهر الجنون وفقدان الاتزان ونزوات التمرد والرفض لكل شيء في الحياة . ولقد كان الانجراف في تيار الرومانسية هذا هو الذي مكّن أبا القاسم الشابي من البروز وبلوغ درجة واسعة من الشهرة والذيوع . ولولا ركوبه موجة الرومانسية لما بلغ هذه المكانة المرموقة في عالم الشعر . ومع ذلك تبقى ثمة ألف علامة استفهام تدور حول أبي القاسم الشابي وشهرته . فهناك كثير من القصور في أدواته الفنية وتهافت في صياغته اللغوية . ويرد كثير من النقاد هذا القصور إلى أنّه توفي قبل أن يبلغ السن التي ينضُجُ عندها الأديب ويستحكم الشاعر ، فقد قضى نحبه صغيراً . ويزعم هؤلاء أنْ لو مدّ الله في عمره لجاء بشعر أكثر نُضجاً واستحكاماً . وربما كان هذا الافتراض صحيحاً إلى حدّ ما . ولكن تقويم الشعر والأدب عامة لا يقوم على الافتراض والتخمين . فنحن نتعامل مع الواقع لا مع الفروض والتخمينات . والواقع يؤكد أن أبا القاسم الشابي - على الرغم من تلبيته لمطالب الرومانسية - بقي دون ما يتوقعه منه النقد الصحيح الذي لا يُداري ولا يُجامل .

وربّما توهم بعضهم أنّ العاطفة هي سرّ الشاعرية عند الإنسان . فما هو إلاّ أن يضطرب صدره بالعواطف وتتفجر نفسهُ بالأحاسيس ، حتى يتدفق الشعر على سنّ قلمه . وما علم هؤلاء أنّ العاطفة وحدها لا تنتج شعراً ، فإنّ قلوب الناس - على اختلاف أصنافهم - مشحونة بالعواطف والأهواء والنزعات . ومع ذلك يبدو لكل ذي نظر أن القليل منهم هم الذين يوفقون في نظم الشعر ، فالسرّ إذن لا يكمن في وجود العواطف ، بل في القدرة على التعبير عن تلك العواطف . وهذا يعني أن تمكن الشاعر من أداته الفنيّة شرط أساسي في نُضجِهِ الشعري وبلوغه المرتبة العالية فيه .

ولا يجدر بنا أن نهمل ـ ونحن نتأمل هذا الموضوع ـ نقطة قلّما يتنبه إليها أحد . وهي أنّ التعبير عن العواطف ليس شيئاً سهلاً . فربما بدأ الشاعر في نظم قصيدة وفي نفسه مشاعر معيّنة ، وحينما تبدأ العملية الإبداعية تنزلق ريشته للتعبير عن مشاعر غير تلك التي كانت تلّح عليه للكتابة والنظم . فالمشاعر تتغير وتتحول وتظهر بصور مختلفة . ولذلك كان من الصعب جداً الزعم بأنّ الشاعر يعبّر دائماً عن المشاعر التي تراوده . فقد يعبر عن مشاعر لم يحسّ بها إلاّ في أثناء العملية الإبداعية . ففي عملية الإبداع هذه تهدأ عواطف وتتحرك عواطف أخرى . إذْ إنّ القصيدة لا يمكن ـ كما قال بعضهم ـ أن تكون مجرد تجسيد لأول انفعال أحسّه الشاعر . ويقول صاحب كتاب ـ النقد الفني بهذا الصدد : فلا أحد غير الفنان يمكنه أن يقول إن كان قد نجح في خلق موضوع تتجسد فيه مشاعره تجسّداً كافياً ، وإلى أيّ حدّ كان نجاحه في ذلك .

وثمّة خطأ يقع فيه معظم الذين يكتبون في النقد الأدبي ، وهوَ أنّ الشاعر لا بدّ أن يكون صادقاً في التعبير عن نفسه ، وأنّ الشعر لا بدّ أن يكون ترجمة عن تلك العواطف ، وأنّ نتاج الأديب ينبغي أن يكون صورة حقيقية عنه . وهم لا ينظرون في عملية نقل العواطف من النفس الى الطرس ولا يتأملون كثيراً في وسائل تلك التجربة . كأنّهم يتصورون أنّ وجود العواطف هو العلة الأولى والأخيرة في الموضوع . وهذا خطأ كبير إذْ إنّ تجسيد العواطف أو تجسيمها يحتاج الى فرط تأمل وتفكير ومراجعة . لذلك وصف بعضهم العملية الفنية بأنّها إخراج المرء لمشاعره الى حيّز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه .

ويبدو مما سلف أنه إذا كانت العواطف مهمّة فأكثر منها أهميّة السيطرة عليها ، والقدرة على توجيهها ، وامتلاك الوسائل القادرة على تجسيدها وتجسيمها . فالنظرية الانفعالية تتجاهل أهمية الوسيط الفني والبراعة التي يستخدم بها الشاعر هذا الوسيط . وهذا من أخطر المآخذ التي توجّه الى النظرية الانفعالية . فليست الانفعالات هي القضية ، بل القضية هي الوسائل الكفيلة بتجسيد تلك الانفعالات وتكثيفها كما يتكثف السحاب فيُسقط مطراً .

ونحن لا نقول بالتنكر للعاطفة وكتمان الأحاسيس ، بل نـقول بوجوب توفّر شرطين فيما يخص هذه العاطفة .

الأول : ألاّ تكونَ جنوناً وتهوّراً وفقداناً للعقل .

الثاني : ألاّ تلغي دور العناصر الأخرى في الشعر .

وقد بلغ من اهتمام النّقاد والدارسين بالعاطفة أن أصبحت كلّ شيء في القصيدة العربية . فإنَّ كُتب النقد والدراسة الأدبية تشدد كثيراً على هذه الناحية وتمنحها من عنايتها الشيء الكثير . ومن ينعم النظر في كتب المطالعة والنصوص يجدها تشدّد كثيراً على الحديث عن عاطفة الشاعر وتحديد مصادرها ومنابعها ، وتبيين دوافعها وأهدافها ، حتّى كأنّ الشعر أصبح عاطفة فقط فلا لفظ ولا معنى ولا نحو ولا لغة . إذْ إنّ الشعر في نظر هؤلاء هو العاطفة والأحاسيس والمواقف الوطنية والاجتماعية والنفسية والغرامية . وقد وجد ضعاف المدرسين في هذا الاتجاه مخرجاً لهم من مأزق اللغة والنحو والعروض . فما أسهل أن يتحدث المدرس عن عاطفة الشاعر في النص لأنه لا مقاييس تحكمها ولا قواعد تحدّدها ، وهو لا يتحمل أيّة مسؤولية في أن يقول ما يقول عن عاطفة الشاعر دون أن يعترضه معترض أو أن يخالفه مخالف ، وسواء كان ما يقوله صواباً أو خطأً .

علاوة على ذلك كلّه لا بدّ من التذكير بأنّ التطرق لموضوع العاطفة ـ إن كانَ مهماً ـ ينبغي أن يجيء لاحقاً لموضوع الشكل والصياغة ، ذلك لأن الذي لا يجيد قراءة النّص لا يستطيع أن يتلمس ما به من عواطف وما يمور في جوانبه من أحاسيس . فالقراءة الجيدة للنص هي الطريق الوحيد لفهم معانيه . وفهم معاني النص هو الطريق لتلمس ما به من عواطف وأحاسيس . مع ضرورة التنويه بأنّ هذه العواطف والأحاسيس لن تكون ذات قيمة إذا لم يكن الدارس متمكّناً من القراءة الجيدة ومعرفة الوزن والنغم . ذلك لأنّ المقصود بالدراسة الأدبية هو معرفة الضوابط التي تحكم النص الأدبي وتلمس القيم الفنيّة التي يقوم عليها .

أما العواطف فهي قيم تقديرية تختلف من إنسان إلى آخر . ولا وسيلة لتعلمها أو تعليمها ، بل هي تستفاد بالخبرة الطويلة والممارسة الجادة المتواصلة . وهاتان الصفتان لا تتاحان لطلاّب الصفوف الإعدادية أو الثانوية . فإذا كان لا بدّ من التطرق الى موضوع العواطف والأحاسيس فلتؤجل إلى المرحلة الجامعية . أمّا الطلبة الذين دون ذلك فالمهمّة الحقيقية التي ينبغي أن يُنجزوها هي إتقان قراءة النص الأدبي وفهمه وتفسير غوامضه . ولا بأس أن تجيء العاطفة بعد ذلك .

وصفوة القول أن العاطفة هي عنصر من عناصر النص الأدبي ، ولكن ليس من حقها أن تتقدم علي غيرها من العناصر ، ولا أن تفوز بالعناية والتقدير دون غيرها من شؤون الدراسة الأدبية وشجونها . ولا شكّ أنّ الغلوّ في العناية بالعاطفة سواء في الشعر أو النقد الأدبي هو ضرب من وضع الأمور في غير موضعها ، ومن سلوك الدرب السهل واختيار السبيل الهيّن ، وتجنّب ما تتطلبه الدراسة الصحيحة من صبر وطول مراس . ولا شكّ أنّ الإقلاع عن هذه الاتجاهات المنحرفة يعود بالفائدة على الشعر وعلى الدراسة الأدبية .

الشعر والعوامل المؤثرة فيه

إنّ حديث النقاد والدراسين عن العوامل المؤثرة في الشعر واسع ومتشعب ، بل هو حديث مُبالغ فيه ، وخارج عن الحدود التي يمكن أن نتلمس الفائدة في نطاقها . إنّ هذا الحديث يكاد يشمل معظم كتب الأدب والنقد التي تتناول الشعر وتعالج قضاياه وموضوعاته . فنحن لا نكاد نعثر في هذه الكتب إلاّ على حديث عن العوامل التي أثرت في الشعر والشعراء ، فتركت ميسمها على موضوعاتهم وعواطفهم وأدواتهم الفنية ، بل صبغت شعرهم بصبغة هي ليست من صنع إرادتهم ، ولا من وحي أنفسهم ، بل هي قَدَر مقدّر عليهم وسيف مُصلتٌ على رقابهم ، ليس لهم طاقة في ردّه ولا قوة على دفعه .

ويذكر النقاد من هذه العوامل المؤثرات الاجتماعية والسياسية والفكرية والنفسية . ولذلك درجوا على التطرق إلى هذه الموضوعات عند إرادة الكتابة عن أيّ شاعر ، سواء كانت هذه الكتابة موجزة أو مُسهبة ، وسواء كان المقصود بها الحديث عن الشاعر أو عن شعره . فليس عند النقّاد فرق بين الشاعر وشعره . فشخصيته صورة عن بيئته ، وشعره صورة عن شخصيته . ويبدو من ثمّ أنّـهُ لا مناص من التطرق لبيئة الشاعر عند الحديث عن شعره مهما كانت الاعتبارات .

ولم يكن العرب في القديم يهتمون بالحديث عن بيئة الشاعر . فإذا ذكروا شيئاً عن أخباره فمن قبيل حب الاستطلاع والرغبة في التعرف على الشاعر ، لا من قبل تلمس الصلة الموجبة بينه وبين بيئته . وإذا حصل شيء من هذا القبيل في الماضي فهو قليل . فقد أشاروا في ملاحظات شاردة الى تأثير البيئة في الشاعر فقالوا : « من بدا جفا » . ويعنون بذلك أنّ ابن البادية يمتاز بالخشونة والغلظة ، بعكس ابن الحاضرة الذي يمتاز بالرقة والنعومة في شخصه وفي شعره . ويضربونَ مثلاً على ذلك بعلي بن الجهم الذي مَدَحَ أحد الأمراء بشعر خشن . فأشار الأمير بأن ينتقل الى الرصافة . وهناك نظم هذا الشاعر قصيدة رقيقة مطلعها :

عيون المهـا بين الرصـافة والجسـر　　　جلبنَ الهوى من حيثُ أدري ولا أدري

كان الحديث عن الموثرات الخارجية في الشعر إذن لمحاتٍ خاطفة ، حتى برزت طلائع النهضة الحديثة ، وزاد احتكاك العرب بالغرب وتأثروا بما انتجوا في مختلف الميادين الحضارية . وكانت قد ظهرت اتجاهات نقدية جديدة في أوروبا ، من أبرزها اتجاه قاد لواءه سانت بيف وتين على اختلاف قليل أو كثير بينهما ، يقول بأن الأدب هو ابن البيئة والعصر والجنس ، وأنّه ثمرة هذه العناصر الثلاثة .

وعلى الرغم من بروز نظريات جديدة تناقض ما جاء به هذان الناقدان ، ما زال النقاد والدارسون في العالم العربي متمسكين بهذه النظرية تمسكاً أقرب ما يكون الى الانقياد والتبعية . فهي تدخل في كلِّ دراسة وتستبطن كل بحث . ولا يمكن أن يتصدّى دارس لشاعر ببحث أو تحليل ، دون أن يبحث عن علاقته ببيئته وعصره وجنسه . وقد أصبح هذا التقليد نهجاً متّبعاً في كتابة رسائل الماجستير والدكتوراه . فيبذل الطالب كثيراً من الجهد في تسليط الأضواء على بيئة الشاعر وعصره وأمّته . ولا نكاد نَقَعُ على من يخرج عَنْ هذا التقليد في كتابة الرسائل الجامعية .

وليس لي اعتراض على هذا النهج من حيث علاقته بالمنهجية وبأسلوب كتابة الرسائل . فلا شكّ أنّ بين الشاعر وبيئته وعصره وأمته علاقات وثيقة جداً لا يستطيع أحد أن ينكرها أو يقلل من قيمتها . غير أن وجه الاعتراض يكمن في أن البحث في هذه القضايا إن كان يفيد في جلاء شخصية الشاعر أو الكاتب ، فهو قليل الفائدة في دراسة شعره . ولقد كان القدماء - كما أسلفنا - يدرسون الشعر ويهملون الشاعر فأصبح المحدثون يدرسون الشاعر وينسون شعره . ذلك لأن دراسة الشعر من خلال دراسة العوامل التي أثرت فيه هو عمل قليل الجدوى على المستوى الفني البحتْ .

ونحن نعلمُ أن من أحبّ شاعراً وجد في نفسِه الرغبة في البحث عن تفصيلات حياته . وليس تتبع هذه التفصيلات عملاً غير مشروع . ولكنّ السؤال هو : ما علاقة هذه التفصيلات بشعر الشاعر من ناحية فنية بحتة كما أسلفنا ؟ أترى البيئة الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية لها تأثير في أسلوب الشاعر أو في أوزانه وقوافيه أو في صوره أو في

أفكاره ومعانيه ؟ وإذا كان لها تأثير فأين هو ؟ بل لماذا يشغل الدارسون أنفسهم بإيراد تفصيلات حياة الشاعر من جميع جوانبها ، ثم يتقاعسون عن ذكر أثر هذه التفصيلات في نتاج الشاعر ؟ ومن البديهي أنّه إذا كان ثمة تأثير فلا بدّ أن يحاول الدارس أن يظهره ويبرزه ويضع إصبعه عليه . ذلك لأنّ الحديث العام لا قيمة له في النقد الأدبي .

إنه لا يجوز أن ننسى شعر حافظ إبراهيم مثلاً في خضم الحديث عن وطنيته وبؤسه وعلاقته بالشعب وموقفه من العثمانيين والإنكليز . فلئن كانت هذه الأمور مهمّة ، فأهميتها تتعلق بشخصية حافظ لا بشعره . وربّ قائل يقول : أليس الشعر صورة عن الشخصية ؟ والجواب هو أن هذا القول صحيح الى حدّ ما . ولكن الفرق كبير بين أحداث تعكس شخصية حافظ وتصورّها وأحداث تكونّها . ولا شكّ أنّ مكونات شخصية حافظ هي العنصر الأكثر أهميّة في دراسة شعره . ومع ذلك لا مكوّنات شخصية حافظ ، ولا العوامل المؤثرة فيها تستطيع أن نفسّرَ لنا بعض الخصائص البارزة في شعره . لقد كان حافظ ـ كما قال العقاد ـ أكثر شعراء عصره مجاراة لهوى الصناعة الشعرية العربية . فهل في أحداث عصر حافظ وسيرة حياته ما يفسّر لنا هذه الظاهرة التي أشار إليها العقاد ؟ هل في تلك الأحداث والحوادث ما يُفسر لنا بعض ما نجده في شعره من إتقان الصناعة وعذوبة الموسيقى وصدق التعبير وجدّية المواقف ؟ هنا يكمن السؤال . وهنا يتكشف لنا عبث الجري وراء هذه القضايا لدراسة شعر حافظ ، والانهماك بها وبما يدور حولها وما يتعلق بها ، من خصائص شعره وأدواته الفنية ، وقدرته العجيبة على التعبير عن خوالج نفسه . ويبدو من ثمّ أن العناية بالمؤثرات يجب ألا تأخذ أكثر مما تستحق من العناية والاهتمام .

ويجري هذا الكلام على الطريقة التي يتصدّى بها المدرسون لتحليل القصائد المقررة في مناهج المدارس والجامعات على مختلف مستوياتها . فلا بدّ قَبْلَ دراسة القصيدة مَنْ إيراد نبذة عن حياة الشاعر ، ونبذة أخرى عن مناسبة القصيدة ، وينطلقون بعد ذلك لتحليل عناصر العمل الأدبي من أسلوب وفكرة وعاطفة وخيال . ويحسّ كل من يملك قليلاً من الذوق الأدبي أنه يواجه عملية صناعية رتيبة لا تسمن ولا تغني من جوع . فالطالب

لا يعلم ما علاقة هذا كلّه بدراسة عناصر النّص .

ومن البديهي أن الدارسين والمدرسين يفترضون أنّ الطالب يفهم ما بين حياة الشاعر وشعره من علاقة . ويفترضون كذلك أنّه يعلم ما للإحاطة بأبعاد مناسبة القصيدة من قيمة في دراستها وتحليلها . ولكن هذا الافتراض لا يقوم على أساس ، ذلك لأني ـ على طول ممارستي لمهنة التدريس وسعة اطلاعي على الكتابات النقدية ـ لم أعثر على محاولة واحدة تتصدى لإيضاح العلاقة بين حياة الشاعر وشعره وتأثيرها فيه ، بصورة واضحة وجليّة ومقياس دقيق وموزون . وكل ما يقال بهذا الصدد فهو كلام يُلقى على عواهنه ، فليس له ما يؤكده أو يؤيّده . وربما عثرنا على شيء من ذلك قد يتوهم من يقرأه أنّه ينقض ما سبق تقريره والقول به . ولكنّ من ينعم النظر في هذه العلاقات المزعومة يجدها تنحصر في بعض جوانب المضمون ومظاهر العاطفة ، ولا يتعدى ذلك الى الأسلوب والأدوات الفنية .

ونحن لا نقول بتحريم التطرق الى سيرة الشاعر والتعرض لذكر مناسبة القصيدة ، فليس ثمة ما يمنع من الحديث عن حياة الشاعر وذكر مناسبة القصيدة ، لا لما لهما من تأثير في إنتاج الشاعر ، بل لأن من حقّ الطـالب أن يعرف شيئاً عن خصوصيات صاحب القصيدة . ومن المعروف أنّ النّفوس تتطلع دوماً إمّا للتعرف بالشاعر إذا كان حيّاً أو لمعرفة شيء عنه إذا كان ميتاً . وهذا ميل طبيعي نجده ، لا عند هواة الشعر فقط بل عند هواة السينما أوالغناء أو الكرة أو المسرح . فكثيراً ما نجد هؤلاء يهتمّون بشاعر كبير أو ممثل مشهور أو مغنٍ بارز أو لاعب كرة معروف . وهذا يعني أن إيراد خصوصيات حياة الشاعر هو إجراء يقصد به فائدته الثقافية . أما فائدته النقدية فهي مجرد افتراض ليس له ما يؤيّده .

ومن الأدلة القوية على تناقض النقاد بهذا الصدد أنّهم يشددون على أثر البيئة والعصر في إنتاج الأديب ، ثمّ نراهم يعجزون عن إظهار هذا الأثر ، وحينما يتحدثون عن العصور الأدبية يذكرون لكل عصر سمات خاصة به . وهذا يعني أنّه لا بدّ أن يكون لكل عصر شعر ذو سمات منبثقة من سمات ذلك العصر . وما دامت سمات العصور مختلفة ، فلا بدّ أن

يكون لكل عصر شعر خاص به ومختلف عن إنتاج العصور الأخرى . بل لا بدّ أن يكون لكل شاعر إنتاج يختلف عن إنتاج غيره من شعراء العصر نفسه . فشعر امرىء القيس يختلف عن شعر الأعشى ، وشعر البحتري يختلف عن شعر ابن الرومي ، وشعر شوقي يختلف عن شعر حافظ . ومن نافلة القول أنْ نبيّن أنَّ امرأ القيس والأعشى جاهليّان ، والبحتري وابن الرومي عبّاسيّان ، وشوقي وحافظ معاصران . أي أنَّ كلَّ اثنين من هؤلاء عاشا في عصر واحد . غير أن نقادنا يخالفون هذه المقدمات المنطقية بمقاييسهم ، فيزعمون أنّ الشعر العربي بقي يسير على وتيرة واحدة منذ امرىء القيس حتى الجواهري . كأن الشعر يُقاس بأوزانه وقوافيه

ومع إصرار هؤلاء على تباين المؤثرات التي عملت في كل من الشعراء الكبار على الأقـل ، فإنّهم يتجاوزون هذا المقياس ويزعمون أنّ الشعر العربي نماذج من النصوص المتشابهة . فيلحقون شعر البحتري بشعر أبي تمام بشعر المتنبي بشعر شوقي بشعر مطران بشعر الجواهري . ولا يرون في هذه النماذج المتباينة المتفاوتة إلاّ شعراً تقليدياً يحكمه الوزن والقافية . فيرفعون أصواتهم بالدعوة الى شعر حديث فيه سمات العصر وفيه خصائصه كأنّ أشعار الفحول الكبار ليس فيها سمات عصرها ، وليس فيها خصائصه ، وبذلك يخالفون أنفسهم .

وأقـول المقدمات المنطقية لمقاييسهم ، لأني أوافقهـم على تباين سمات كل من هؤلاء الشعراء مع سمات الآخر ، لا بسبب أثَرِ البيئة والعصر في كلّ منهم ، بل لأن العبقريات كالجواهر الكريمة ، لكل منها شكل ولون وبريق . وليس ثمّة من فائدة في التركيز على تأثير البيئة والعصر في الأدب . فهذا التأثير كالقضاء والقدر ، يدخلان في كلّ حدث ، ولكن لا يترتب على وجودهما شيء محدد . والتأثير على افتراض وقوعه في الشعر ، فهو يستعصي على التحديد ويتمرد على الحصر ، ويبقى الحديث عنه ضرباً مَنْ العبث والتلهي . وإذا كان المتنبي ابن عصره وبيئته ، فلماذا لم تخـرج بيئة المتنبـي وعصره شـاعراً شـامخاً مثله ؟ ولماذ لم تخرج بيئة أبي العلاء المعرّي وعصره شاعراً في سعته وشموله ؟ لماذا يخرج الجواهري والنجفي من بيئة واحده وحقبة واحدة ، ثمّ يُشرّقُ أحدهما

ويغرّب الآخر ، فيتخالفان ، كأنهما من عصرين متباعدين ، وكأن لا صلة بينهما ، مع أنّهما كان تربين بل زميلين في صفّ واحد ؟ لماذا يختلف شعر بشارة الخوري عن شعر أمين نخلة مع أنّهما نشأآ في بيئة واحدة وحقبة زمنية متقاربة ؟ لماذا يختلف شعر عمر أبي ريشة عن شعر بدوي الجبل ، وقد عاشا في حقبة واحدة ، وتعرّضا لظروف متشابهة ؟

وإننا لن نعدَم متحمّلاً يحاول أن يظهر لنا فروقاً صغيرة بين حياة كل من الأقران الذين ذكرناهم . ذلك لأن من يبحث عن تلك الفروق يجدها دون شكّ فربّما اختلف الشاعران في بعض التفصيلات الدقيقة . ولكن ما قولنا في الشريف الرضي وأخيه الشريف المرتضى ، وكانا أخوين ، وبينهما من التباين عوالم واسعة ؟ وما قولنا كذلك في الشاعرين المهجريين الشاعر القروي رشيد سليم الخوري والشاعر المدني قيصر الخوري ؟ أي تشابه يقوم بين هذين الشاعرين الأخوين ؟ لقد نشأتُ وأخي ناجي في بيت واحد وبيئة واحدة ومدرسة واحدة . ومع ذلك ما بيني وبينه من الاختلاف والتفاوت والتناقض في المواقف الفكرية والأدبية والسياسية يكاد يعدّ في المفارقات البعيدة .

فنحن حين نبحث في بيئة الشاعر وعصره لا نقصد إلى أكثر من إلقاء الأضواء على شخصية الشاعر ، لأن شخصيّته موضوع يعنى به الدارسون أكثر من عنايتهم بشعره . ولا أبالغ إذا قلت : إنّ شخصية الشاعر تعدّ ملاذاً لكل من استعصى عليه شعره واستغلقت لغته ، وهي ظاهرة محزنة . ذلك لأن إقبال العلماء ولا أقول الطلبة فقط على دراسة شخصية الشاعر أكثر من إقبالم على دراسة شعره . ولقد استمعت الى محاضرات كان أصحابها يجيدون في الحديث عن تفصيلات حياة الشاعر ، حتى إذا اقتضاهم السياق تقديم نماذج من شعره ، أحسّوا بالضيق وشعروا بالحرج وقرؤا ما وقع عليه اختيارهم من النصوص قراءة عاجزة متلكئة مترددة .

وهذا يعني أنّ الإصرار على ذكر المؤثرات في الإنتاج الأدبي هو ضرب من التوسع في القول وارتياح لسلوك الدرب الأمين ، وتجنّب للوقوع في مزالق النصوص التي تحتاج

إلى كثير من الخبرة والمران والتمكن من قواعد العربية وضبط الوزن الشعري . هذه هي الصفات التي يجدر برجل العلم أن يكون ملماً بها قبل أن يسمح لنفسه بدخول قاعات الدرس والجلوس في مجالس العلماء .

وينبثق من هذا المسلك المريب مسلك آخر يمت إليه بصلة وثيقة ، هو تناول مختلف الموضوعات في الرسائل الجامعية وغيرها من جانبها التاريخي ، وإقحام التاريخ في مختلف الدراسات ، على اعتبار أنه مدخل لدراسة الشخصيّات البارزة . فلو رحنا نراجع الرسائل الجامعية في التاريخ والفلسفة أو التربية أو الأدب أو النقد لوجدناها تبدأ بمقدمات تاريخية تبحث عن جذور الأشخاص الذين كتبت تلك الرسائل عنهم . ومسوّغ ذلك كلّه هو القول المتداول من أن أنّ الإنسان ابن بيئته وعصره . هذا علاوة على أن الكتابة في تاريخ الأشخاص هو مركب وطيء ومنهج سهل . وقد أصبحت الرسائل الجامعية لذلك ، كتابات في التاريخ ما دامت تبدأ من العصر والبيئة ، وتنفذ من ثمّ إلى سِيرة المترجم له من الأدباء أو الشعراء أو الفلاسفة أو رجال التربية إلخ ...

ولا يخفى على بعض المشرفين ما تعنيه كلمة التأثر والتأثير في الدراسات الأدبية ، فيصرون على تلمّس هذا التأثير والبحث عنه ومحاولة استكشافه قدر الإمكان . لذلك ينصحون طلبتهم بعدم إيراد شيء في عصر الأديب ليس له علاقة بحياته ، ولا إيراد شيء في حياته ليس له علاقة بأدبه . بل هم يطالبون الطالب بإقامة صلة وثيقة بين الفصل والفصل الذي يليه . وهم يرفضون لذلك أن تكون دراسة العصر والبيئة عملاً رتيباً يقدم الدارس عليه بحكم العرف والعادة ودون أن يكون لها مسوّغات تجعل وقوعها في مكانها كوقوع الأساس في البناء الشامخ . وهم يبدون في هذا المجال ملاحظات نستطيع أن نوجزها فيما يلي :

١ـ أن يكون الحديث عن البيئة والعصر موجزاً جداً .

٢ ـ أن تقوم علاقة وثيقة بين عصر الأديب وحياته وإنتاجه .

٣ ـ أن يكون تلاحم وثيق بين الفصل والفصل بحيث يؤدي الفصل الواحد الى الذي يليه بصورة طبيعية ودون قسر أو إكراه .

فالحديث عن العصر والبيئة ليس عملاً مقصوداً لذاته ، بحيث يندفع الدارس دون توقف لإيراد مختلف التفصيلات عن العصر الذي يريد تقديم صورة عنه . وإلاّ كانَ عليه أن يورد تاريخ العصر كلّه قبل أن ينفذ للحديث عن الشاعر وإنتاجه . ولمّا كان عدد الأشخاص البارزين في العصر الواحد يستعصي على الحصر . كان على الدارس أن يعيد ما كتبه الآخرون في وصف هذا العصر عند التطرق لدراسة أديب أو شاعر . وهذا بلا شكّ ضرْب من العبث وإضاعة الجهد . لذلك يوصي خبراء المنهجية بالإيجاز ما أمكن كما أسلفنا ، عند معالجة هذا الموضوع ، واختيار ما له تأثير لا يخفى في الشاعر وإنتاجه ، وإلاّ أصبح الجانب التاريخي في الدراسات الجامعية ضرباً من التكرار والإعادة ووقوع الحافر علــى الحـافر. فوصف العصر والبيئة لا يعني أكثر من تلمس الأحداث والوقائع التي كان لها أثر في صياغة شخصية الشاعر وإنتاجه ، إنْ كان ثمّة أحداث من هذا القبيل . فلئن كانَ للبيئة والعصر تأثير في حياة الأديب وشخصيته ، فإن تأثيرهما في أدبه غير ظاهر ولا ملموس ، وبخاصة من الناحية الفنية ، لأن الناحية الموضوعية قد تتأثر بالعصر والبيئة من قريب أو بعيد . ولهذا كان الشعراء الكبار في العصر الواحد صوراً متباينة متفاوتة ، وكانَ كل منهم شخصية فريدة متفردة وعالماً قائماً بذاته .

وما دمنا في حديث التأثر والتأثير فلا بدّ من التطرق الى ناحية مهمّة بالغ فيها النقاد مبالغة كبيرة ، هي موضوع تأثير الأجناس والثقافات في إنتاج الأديب . فلقد كانَ هذا الموضوع كأنه السحر في شدّة تأثيره في الدارسين والنقاد . فمن الإفراط في اعتقادهم بتأثير الجنس في إنتاج الأديب تركيزهم على ما يحمل ابن الرومي من خصائص فنية لا توجد على زعمهم إلاّ في الجنس الآري . وكذلك ادّعاؤهم بأن أبا تمّام يوناني الأصل ، وأنَّ عبقريّته قد انحدرت إليه من أصله اليوناني . وكذلك قيل في سيبويه الفارسي وغيرهم وغيرهم ... كأن العبقرية لا تهبط إلاّ على ذوي الأصول الأجنبية والأعراق الغريبة .

أمّا تأثير الثقافة فهو أشدّ وأدهى . فلقد زعموا أنّ النهضة الشعرية في العصر العباسي الأول كانت بفضل الحضارة الفارسية والثقافة اليونانية . وكان الدكتور طه حسين قد زعم أنّ عبد الحميد الكاتب كان يتقن اليونانية ممّا مكّنه من إنشاء مذهب جديد في الكتابة الفنية حاول طه حسين أن يبيّن له سمات وخصائص لم تكن موجودة في إنتاج الكتّاب السابقين . وكذلك زعم الدكتور لويس عَوَض أنّ أبا العلاء المعرّي تأثّرَ بمكتبة دير الفاروس في اللاذقية . وقد تصدّى له محمد شاكر في كتابة « أباطيل وأسحار » وأثبت بطلان هذه التهمة .

وفي العصر الحديث نسبوا عبقرية شوقي وطه حسين ومطران الى ثقافتهم الفرنسية . وكذلك ذكروا عن الأخطل الصغير ، وكادوا يلصقون هذه التهمة بحافظ إبراهيم والمنفلوطي ، لولا أنّهما لم يكونا يتقنان الفرنسية ، على الرغم مما قاما به من ترجمة تمت بمساعدة الآخرين . وإلاّ فلم يكن لا حافظ ولا المنفلوطي يعرفان من الفرنسية إلاّ القليل الذي هو أشبه بالجهل .

وصفوة القول أننا لا نتناول في الكتابة الأدبية والنقدية في أيّامنا هذه الا حديث المؤثرات . فالمطلوب هو أن نكتب عن الشعر ومقوّمات الشعر وما يمتّ الى ذلك من خصائص فنية تتعلّق بجوهر الشعر ولا تحوم حول أطرافِهِ وحواشيه . وإذا كان لا بدّ من الكتابة عن المؤثرات فلتكن تلك الكتابة موجزة ، وبقدر محدد . والأفضل أن نعالج الشعر على أنه فن مستقلّ ، لا على أنه طائفة من الأخبار والروايات والاتجاهات الوطنية . وأخطر ما يواجهنا في حياتنا الأدبية أن نستعيض عن دراسة الشعر بدراسة العوامل المؤثرة فيه ، وأن يصبح النقد أشتاتاً من الكتابة الصحفية في التاريخ والسياسة والاجتماع .

الموهبة الأدبية ومحاولة الجمع بين الصناعتين

أقصد بالموهبة الأدبية ما يؤنسه المرء في نفسه من ميل لقراءة نتاج الأقلام ، وتتبع ما تبدعه قرائح العلماء الأعلام ، والانجذاب نحو كل كلام جميل يحوك في الصدر ويؤثر في النفس ، ومحاولة النّسْج على منوال هذا الكلام والجري مع كبار الشعراء والكتاب في مضمار ، ثم الاستقلال بطريقة خاصة تضع الأديب الناشىء في مكانه ، وتسمح له بالتدرج في نباهته ورفعة شأنه . فالموهبة الأدبية هي القدرة الخفية التي تدفع بالإنسان لأن يكون أديباً كبيراً ينافس أنداده ويطاول أقرانه ، ويمدّ له طموحه في أن يبذّ شيوخ الأدب ويسبق فرسانه .

أما الصناعتان فقد قصدت بهما ما قصَدَ أبو هلال العسكري صاحب « كتاب الصناعتين » أعني صناعتي النظم والنثر أو صناعتي الشعر والكتابة . وهما الميدانان الفسيحان اللذان يختار صاحب الموهبة الأدبية أن يقتحم أحدهما أو كليهما .

ولا بدّ هنا أن نحاول التفريق بين الشعر والكتابة . وقد جعل القدماء الوزن هو الفاصل الرئيس والأساسي بينهما ، وإن كانوا لم يهملوا الجوانب الأخرى مثل الصورة الشعرية والعاطفة وحسن السبك وجمال الصياغة إلى غير ذلك من القيم التي تجعل الشعر شعراً وتفصله عن النثر فصلاً بيّناً .

ويشدد النقاد في عصرنا على الصورة الشعرية فيجعلونها المحكّ الأساسي لتمييز الشعر من النثر . فالكلام الذي يتضمن الصورة الشعرية على مختلف أنواعها هو الشعر والكلام الذي يخلو من ذلك هو النثر .

كما يشدد آخرون على العاطفة ويعتدونها الفيصل في مثل هذا التفريق بين الميدانين . وقد خرج بعض الشعراء في تطبيق هذا المبدأ عن حدود المعقول والمقبول بحيث بالغوا في إكبار شأن العاطفة الى حدّ أنّهم انساقوا في تيار العواطف المرضية ولجأوا الى البكاء والنواح واستسلموا لكل شاذّ مريض من هذه العواطف . وكأنّ الشعر أصبح لا يعني إلاّ أن نظهر

ضعفنا ومرضنا وعُقدنا النفسية ، وأن نصوّر أجسامنا المنهوكة وأنفسنا المهزوزة ووجوهنا المشوّهة .

ويبدو لي أنّ إبراهيم ناجي كان من هذا النمط من الشعراء ، على أنّ إبراهيم ناجي يهون أمره إذا قيس إلى شعرائنا المحدثين وما يحرصون عليه - وبخاصة في المهرجانات الأدبية - من الانجراف مع العويل والبكاء والتظاهر بالضعف والحزن والانسحاق والوقوع تحت مطارق الظلم والعدوان وشتى النوازل والكوارث . وكأنّ الشاعر يستجير ويستجدي ويستثير ويستعدي .

وبعد أن كان الشاعر القديم يحرص كل الحرص على أنّ يُدل بالبراعة الفائقة والذكاء الفوّار في مظهرين من مظاهر الموهبة الأدبية هما الحكمة وإتقان الصناعة ، أصبح الشاعر الحديث لا يحرص على شيء أكثر من إظهار ما يعتلج في نفسه من عواطف ويضطرب في جوانبه من أحاسيس . كان العقل هو الأمر الناهي فأديل منه وأمّحى ما كان له من إثر في القصيدة العربية .

ويبدو من ثمّ أن مقوّمات القصيدة العربية هي التالية :

١ - التمسك بالوزن والقافية .

٢ - إجادة الصورة الفنية .

٣ - التعبير عن العاطفة الصادقة .

٤ - الحرص على إتقان الصناعة الفنية .

وقد يكون شيء من هذه المقوّمات فيما يمكن أن نطلق عليه اسم النثر الفني فيقترب النمطان حتى لا يكون بينهما فرق إلاّ الوزن والقافية . ومن هنا صدر بعض النقاد في الدعوة إلى شعر منثور ، فلا شكّ أنّ بعض النثر يصل الى مستوى الشعر . ولا شكّ كذلك أنّ بعض الشعر ينحدر إلى مستوى النثر . على أنّ هذا لا يسوّغ لنا إلغاء الحدود بين الفنيين فهما شيئان مختلفان وإن لُمحت بينهما بعض نقاط الالتقاء والتشابه .

وموضوع اليوم هو محاولة إمكانية الجمع بين القدرة على إتقان الصناعتين : الشعر والنثر ، وبيان المحمود والمكروه في الجمع بين الصناعتين والاستئثار بمحاسن الفنين . فلعلّ في ذلك بعض الفائدة لمن تحدّثهم أنفسهم بإتقان الفنين أو واحد منهما حسبما يتاح لهم من مؤهلات الموهبة والطبع والثقافة والاستعداد .

ولقد كان الاهتمام في الجاهلية خالصاً للشعر وحده . فلم يكن الشاعر يمارس هواية أخرى غير الشعر . فلم يكن النثر موجوداً البتة لأنّه يجيء كما يذكر مؤرخو الأدب تالياً للشعر ، فالشعر أولاً ، ثمّ النثر . أمّا الخطابة فهي فنّ منفصل عن الشعر بدليل أنّ خطباء الجاهلية كانوا أشخاصاً معروفين ليس لهم علاقة بالشعر مثل قسّ بن ساعدة الإيادي وأكثم بن صيفي وسحبان وائل . كما أن الشعراء لم يكن لهم علاقة بالخطابة ، ولم يذكر عن أحد منهم أنه خطب أو كتب . ولنا برهان على ذلك بشعراء المعلقات وغيرهم من شعراء الجاهلية .

وكذلك كان شعراء الدولة الإسلامية والأموية فكانوا مختصين بالشعر لم ينازعهم عنه منازع ولم يشغلهم عنه شاغل . وهؤلاء كبار شعراء هذا العصر وهم الفرزدق وجرير والأخطل أخلصوا للشعر إخلاصاً لا تشوبه شائبة فأجادوا ما شاءت لهم الإجادة وأبدعوا ما شاء لهم الإبداع .

وظهر في العصور العباسية عدد من الشعراء الكبار نذكر منهم أبا تمام والبحتري والمتنبي . وكان كلّ من هؤلاء شاعراً من رأسه حتى أخمص قدمه لم يجمع الى الشعر اهتماماً آخر . فلم ينقل أحد عنهم نشاطاً في النثر أو النقد يدفع ما نسبناه إليهم من تخصص بالشعر وبروز فيه .

ولست أريد أن أعرّج على طائفة من العلماء نظمت الشعر إلى جانب مهنتها الأساسية فلم تجد فيه ولم تبدع . وكان ذلك بسبب رسوخها في العلوم وعدم فهمها لطبيعة الشعر ، أو لأنها لم ترزق طبع الشاعر ولا ملكة الشعر . وقد نظم الشعر معظم علماء النحو

والبلاغة ولكنّهم لم يكونوا شعراء بالسيلقة بل بالأداة والوسيلة فقصروا عن بلوغ المرتبة التي تجعل شهرتهم حديث الركبان ، وشعرهم يجري على كل لسان . وحسبنا أن نذكر من هؤلاء العلماء الذين بَرزوا في الميدانين صاحب الصناعتين أبا هلال العسكري . فقد نظم هذا الشعر الجيّد الذي نجد نماذج كثيرة منه في كتابه « ديوان المعاني » ولكنّ أحداً لا يذكر من شعره شيئاً ، فقد عرف بالنثر والكتابة العلمية التي بينها وبين الشعر مسافات وأميال . ولعل سبب قصوره عن بلوغ درجة الشعراء المفلقين أنه يحاول تطبيق أصوله البلاغية على ما ينظم من شعر . وكان ينظر الى الشعر بهذا المنظار فيحاول أن يتابع أو يخالف أو يأتي بجديد لم يسبق إليه . وهذا من عمل العقل والإرادة لا من عمل النظرة السليمة والملكة المستقيمة .

وفي مطلع عصر النهضة ظهر البارودي الذي يعدّ رائد حركة التجديد في الشعر وكان شاعراً محضاً لم يشغله عن الشعر شيء . وما ذكره له مؤرخوه من أنّه كتب رسائل نثرية طريفة لا يطعن في قولنا بخلوص شاعريته لسببين .

١ـ لأن هذه الرسائل قليلة على كل حال .
٢ ـ لأنّها من النثر المسجوع الذي يلحق بالشعر .

ولا يختلف شوقي وحافظ عن البارودي . فكل ما كتبه هذان الشاعران الكبيران من نثر لا يتعدى النثر المسجوع . والسجع كما يقول شوقي هو شعر العرب الثاني ، لما فيه من رنّة موسيقية وجمال صياغة . فهذان ممن أخلصوا للشعر ولم يشركوا فيه ..

أمّا مطران فقد كتب النثر وبين يديّ كتاب له جمعه محمد صبري بعنوان « خليل مطران أروع ما كتب » ، وفيه أنماط ونماذج مما كانَ يكتبه مطران في الأدب والفن والموسيقى والنقد وتأبين الرجال وتقريظ الاعمال ، مما كان يحمله على كتابته عمله في الصحافة والقيام بواجب الموتى والأحياء ، ممّن كان يمتّ له بصلة القرابة أو الصداقة أو الزمالة أو غيرها من صلات وعلاقات شخصية ووطنية . ومهما يكن فإنّ مطران بقي مخلصاً

للشعر ، وإنتاجه الشعري يطغى على إنتاجه النثري . وبقي في حياته وبعد مماته يعدّ في الشعراء لا في الكتّاب . ومطران مثّل زميليه شوقي وحافظ كتب النثر المسجوع أو القصير الفقرات المتوازن الفواصل الذي يلحق بالشعر أيضاً . وكان طه حسين قد تطرق الى شيء من هذا النثر الـذي كتبه مطران في تقديم أحد دواوينه فاستثقله ولم يرتح الى ما فيـه من تكلّف .

ومن أعلام الأدب الذين نظموا وكتبوا في مطلع هذا العصر شيخ العربية مصطفى صادق الرافعي . فقد نظم شعراً كثيراً وكتب نثراً كثيراً ، واستطاع أن يُعدّ من كبار الشعراء كما استطاع أن يعدّ من كبار الكتاب كما هوجم في الميدانين ، فمنهم من أنكرَ عليه منزلته في الشعر ومنهم من أنكر عليه منزلته في الكتابة . وهو حديث طويل لا نستطيع أن نفيه حقه هنا . على أنّ الواجب يقتضينا القول أنّ مصطفى صادق الرافعي كانَ مؤهلاً لمنزلة أرقى في عالم الشعر لو أخلص له . ولكنه شغل نفسه لا بالكتابة الفنية فقط ـ وهي نمط من الكلام له صلة بالشعر كما قلنا ـ بل بالكتابة العلمية المنهجية على طريقة القدماء . فقد ألـفّ كتاب « تاريخ آداب العرب » في ثلاثة أجزاء وهو كتاب جيد في بابه عميق في موضوعه أصيل في نهجه . كما كتب المقالة الأدبية والقصة والخواطر التأملية في فلسفة الجمال والحب . ولقد قرأت له كثيراً ممّا كتب فخرجت بقناعة لا تتزعزع في أنّ مصطفى الرافعي كان مؤهلاً لأن يكون شاعراً كبيراً وأنّ اشتغاله بالكتابة ، عاق شاعريته وعطّل خياله فتوقف عن قول الشعر في أعوامِهِ الأخيرة .

لقد قرأت القليل مما تيسّر لي من شعره ، كما قرأت كتابيه في فلسفة الجمال والحب « رسائل الأحزان » و « السحاب الأحمر » ، فأحسست أنّ هذا الرجل خلق شاعراً فلا أحد يسبقه في اقتناص المعنى ورسم الصورة واستيحاء الخاطرة والقدرة على الصياغة الجميلة والعبارة الأنيقة الرصينة . إنك لتخاله مخزن معانٍ ومنجم أفكار .. أما ما نسبه إليه بعضهم من غموض فهو لا يعدو أن يكون سمة من سمات شخصيّته . ولكنّهُ يبقى غموضاً لا يستعصي على الفهم ولا يندّ عن الذوق . إنّ الرافعي شاعر لا في شعره فقط بل في نثره وكتابته الفنية . ولو أخلص للشعر لما تقدمه متقدم .

ونأتي الى الجيل الذي ظهر بعدَ شوقي وحافظ ومطران ، فنعدّ من هؤلاء الجواهري وعمر أبا ريشة وبدوي الجَبَل والأخطل الصغير . هؤلاء كلّهم شعراء كبار وليس فيهم من شغل نفسه بغير الشعر . لقد قرأت للجواهري مقدمة قدّم بها أحد دواوينه عنوانها « قارعة الطريق » وهي من النثر الفني الرمزي الجميل . ولم أقرأ له غيرها إلاّ في مقدّمته غير الموفقة لمختاراته الشعرية التي طبعت في دمشق حديثاً . وكذلك قرأت لبدوي الجبل بعض الرسائل النثرية التي قالها في بعض المناسبات الوطنية أو الشخصية . وهي من النثر الفني البليغ الذي يترقرق بالخيالات والعواطف والصور . لكنّ البدوي شاعر قبل كلّ شيء . وكذلك عمر أبو ريشة فلم أقرأ له شيئاً من النثر . أمّا الأخطل الصغير فقد كتب في الصحافة كما كتب بعض المذكرات الشخصية ، ولكنه يبقى شاعراً أيضاً .

أمّا الشعراء المحدثون فكلهم يكتبون النثر من صلاح عبد الصبور الى البيّاتي الى نزار قباني إلى محمود درويش . فقد أصبحت الكتابة ضرورة من ضرورات الحياة ، وبخاصة فيما يتطلب دفاعاً عن النفس أو عن الشعر أو منهج التفكير . فكلّ من هؤلاء الشعراء خاضَ في موضوع تجربته الشعرية ، ومفهومه النقدي وكل ما يتعلق بموقعه . ولَقَد لاحظت أنّ هؤلاء الشعراء المحدثين أكثر قدرة على الحوار وإجراء المناقشات وبخاصة في المقابلات التي تجري لهم على شاشة التلفاز من غيرهم من شعراء الجيل المنصرم .

على أني أعود لأشدد على فكرة أحببتُ أن ألفت إليها الأنظار وهي أنّ الشعر بحاجة لأن نصدقه المحبة ونمحضه الاهتمام وألاّ نشرك به شيئاً غيره من كتابة أو بحث أو اشتغال بالتدريس أو غيره من شؤون الحياة . فلا شكّ أنّهُ كلّما كثرت اهتمامات الشاعر قلّ اخلاصه لشعره . وهذا لا يمنع أن يكتب الشاعر أو يخطب إن استطاع على ألاّ يُوغل في ذلك حتى ينسى نفسه . فالشاعر قد يضطر لأن يكتب أحياناً في أي شأن من شؤون الحياة . ولكن إذا بالغ في هذا الاهتمام فخرج من الكتابة الفنية العابرة إلى البحث العلمي المنهجي والاشتغال بالنقد أو النحو أو باللغة أو بما يحتاج من النشاط الأدبي إلى قراءات موسعة عميقة وبحث في بطون المصادر والمراجع والمخطوطات ، فإنّ من شأن هذا أن يقصّ جناح خياله ويقتل شيطان وحيه . فمن المعروف أنّ الشاعر بحاجة الى الانطلاق مع النفس وأحاسيس القلب .. وكل نشاط لا يتناقض مع ذلك فهو مقبول لا ضير فيه . ولا يقتل الشعر مثل الاشتغال عنه بالكتابة أو المطالعة أو البحث أو التدريس أو غيرها من المشاغل الكثيرة . وقد ثبت من تأمل أحوال الشعر على مرّ التاريخ أنّ الشعر لا يحتمل أن يشرك صاحبه به أو أن يعتني بشيء سواه أو تهفو النفس الى نشاط بإزائه .

وقد أدرك هذه الحقيقة المرة طائفة من كتّاب العصر الكبار فتخلوا عن الشعر لمصلحة النثر حينَ أيقنوا أنّهم لا يستطيعون أن يجمعوا بينه وبين الكتابة وأن يحافظوا على مستوى رفيع في كليهما . ومن هؤلاء إبراهيم اليازجي وشكيب أرسلان وميخائيل نعيمة وجبران وغيرهم . فكلّ من هؤلاء له إنتاج شعري لا بأس به . و لكنّهم آثروا جانب النثر فقصروا جهودهم عليه وأفرغوا وكدَهم فيه وكانوا من حماة دولة النثر وفرسانها المجلّين .

وثمة أديب لبناني كبير استطاع أن يوازن بين الحليلتين ويراعي حقـــوق الضرتين ويحفظ لكل منهما منزلتها وكرامتها ، هو الشاعر أمين نخلة . فقد أتقن هذا الأديب الكبير الصناعتين وجلّى في الميدانين وعُرف شاعراً كما عُرفَ كاتباً ، وله إنتاج معروف مشهور في كليهما . ومع ذلك فقد يُجادل في منزلته الشعرية أناس ، وقد يقلل مِن مكانته الكتابية

آخرون . بيد أن الحقيقة التي لا يجحدها أحد هي أنّه كانَ من الممكن أن تكون منزلته أرفع لو أنّه التزم إحدى الجادتين فكان شاعراً أو ناثراً . إذنْ لرأينا شاعراً يطاول جميع شعراء لبنان أو كاتباً يُصاول جميع كتّابه .

وصفوة القول أنّ الشعر والنثر نمطان من النشاط الفني متباينان ، ولكل منهما شروط خاصة به . ولا شكّ أن الاهتمام بأحدهما ينبغي أن يكون على حساب الآخر . فلا بدّ من الاشتغال بأحدهما دون غيره . ذلك أن تعدّد مجالات الاهتمام يقلل من جدواها ويحدّ من نتائجها ، وكما أنّ الناس أخذوا يقتنعون بأهمية التخصص في العلم فسيقتنعون بأهمية التخصص في الأدب . ولا شكّ أنّ الشعر هو أخطر التخصصات وأرفعها وأشرفها . فليتخصص فيه أهله إن كانوا يريدون تحقيق المطامح وبلوغ الآمال . أمّا أن يظنّوا أنّ الشعر موهبة ربّانية يتلقونها كما يُتلقى الوحي فهم واهمون .

نقد الشعر بين المعايير الفنيّة وغيرها

الحديث عن الشعر والشعراء موضوع قديم له جذور راسخة في تاريخ الأدب العربي ، تمتد الى العصر الجاهلي ، حينما كان النابغة الذبياني يقف في خيمة من أدم ، يحكم على الشعراء ، ويوازن بين قصائدهم ، ويفضّل بعضهم على بعض . والذين ألفوا في هذا الموضوع من النقاد العرب كُثر ، وعلى رأسهم ابن سلام الجمحي صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء ، وابن قُتيبة صاحب كتاب الشعر والشعراء ، والآمدي صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين ، والجرجاني صاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وابن طباطبا العلوي صاحب كتاب عيار الشعر ، وقدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر .

ولكل من هؤلاء النقاد منهجه ومقاييسه في نقد الشعر والموازنة بين الشعراء . فمنهم من جعل نقد الشعر مقدمة للحديث عن الشعراء بصفة عامة كابن سلام وابن قتيبة . ومنهم من جعل نقد الشعر هو الهدف الأكبر من كتابه ، وعلى رأس هؤلاء ابن طباطبا وقدامة بن جعفر . وقد نقرأ في هذه الكتب ما يوافقنا ويلائم أذواقنا ، كما قد نقرأ فيها ما يخالفنا ويُجافي أذواقنا . بيد أنّها تعدّ ـ على كل حال ـ المصادر الكبرى لنقد الشعر وتقييمه . (التقييم هو المصطلح الأفضل في هذا المجال لأسباب ليس هنا موضع بسطها) .

وقد لاحظت من خلال ما ينشر في الصحف والمجلات الأدبية العربية على مختلف أنواعها وانتماءاتها القطرية والسياسية ، أنّ نقد الشعر قد فقدَ في أيّامنا هذه أسسه ومعاييره . فأصبحنا نقرأ فيما يُكتب عن الشعر كل شيء إلاّ نقده وتقييمه . فنحن نقرأ فيما يُنشر في تلك الصحف والمجلات حديثاً عن الشاعر وتحليلاً عن نفسيّته وتفسيراً لما يتضمّنه شعره من ألغاز ومعميّات ، وعلاقة الشاعر بالحركة الأدبية أو الوطنية وتحديد مذهبه الشعري ، وغير ذلك مما يمتّ الى نقد الشعر بصورة أو بأخرى ، ولكنّه لا يقع منه في الجوهر والصميم .

كذلك نجد في تلك الكتب المحسوبة على النقد بحثاً عن موقع الشاعر في المجتمع وعن علاقته بتركيبته الاجتماعية واتجاهاته السياسية ونشاطه الحزبي ، وموقعه من الحركة

الوطنية التقدمية ، إلى غيرذلك مما ينحرف بالنقد الأدبي عن غاياته وأهدافه إلى غايات وأهداف أخرى ، قد نجدها في السياسة أو الوطنية أو علم الاجتماع أو علم النفس . ولكننا لا نجدها ألبتة في الشعر كما درسناه وعرفناه وتذوقناه وأحببناه .

واعتراضنا على هذا كلّه يقوم على أساسين :

الأول : يمتّ إلى أهداف الشعر وغاياته وما هو مقصود منه .

الثاني : يمتّ الى أسس النقد ومعاييره وكذلك أهدافه وغاياته .

ولا يخالجني شكٌ في أن الاختلاف قائم بين النقاد حول كلا البندين السابقين . وليسَ مَنْ السهل الاتفاق على رأي صحيح صريح بشأن أهداف الشعر وغاياته ، ولا بشأن أهداف النقد وغاياته . لذلك فلن أدّعي أني استطيع تقديم الرأي السّليم الموفق المقبول بهذا الصدد . بيد أني سأقدّم طائفة من الملاحظات والآراء التي تصلح أن تكون هيكلاً تقوم عليه العملية النقدية ، حتى تكون عملية منهجية علمية بعيدة عن تقلّب المزاج وجموح العواطف . فليس مما يسر النّفس أن نرى أقلام بعض الطارئين على النقد تهدم وتبني وتخفض وتعلي دون أن يكون لها من الحجج ما تستند إليه في هذا كلّه .

وأنكى مَنْ ذلك أنّ هؤلاء يحاسبون الشاعر على اتجاهاته ومواقفه السياسية لا على قدراته الفنيّة وكفاياته الأدبية ، فيحكمون عليه من خلال طائفة من الشعارات لا تقوم على أساسٍ علمي أو موقف فكري أصيل ، بحيث أنهم لا يتحرجون عن المساواة بين المنزلة الأدبية والموقف السياسي مساواة ليس لها ما يسوّغها . وهم يتحدثون عن الشعر حديثهم عن أية قضية عابرة من قضايا المجتمع والحياة . ويصبح النقد الأدبي بذلك ضرباً من أحاديث المجالس لا يحتاج إلى أكثر من كلمة من هنا وكلمة من هناك ، وقليلٍ من الحكايات المنقولة عن هذا أو ذاك ، ممّنْ لهم علاقة بهذا الموضوع ، مهما كانت من الوهن والقصور .

ويبلغ بهؤلاء اعتدادهم بأنفسهم أن يسقطوا شاعراً لأنه على زعمهم ضعيف العاطفة ، أو لأنه لم يخدم قضية وطنيّة أو سياسية ، أو لأنه لا يحقق في شعره الوحدة الموضوعية

التي لا يفهمون مدلولها الحقيقي ، أو لأنه شارك في إحدى المناسبات ، والمناسبات محرّمة في نظر هؤلاء . ولكن أحداً من هؤلاء لا ينظر الى لغة الشاعر أو أداته الفنيّة أو سيطرته على عناصر فنّه ، أو عمق معانيه أو سعة خيالاته .

وقديماً قال النقاد : إنّ الأدب هو إجادة فنّي المنظوم والمنثور . وهذا يعني أنّ الإجادة تقف على رأس الأهداف المطلوب من الشاعر أو الناثر تحقيقها . ويترتب على ذلك أن يكون المتعرض لنقد الأدب قادراً على تلمس هذه الإجادة وتصوّرها . ومما قاله الجرجاني صاحب أسرار البلاغة بهذا الصدد : « لا يجوز أن يجسر على الحكم على الشعراء وتمييز ألفاظهم والحكم بالجيّد والرديء لهم ، من لم يكن أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره » . ونفهم من ذلك أنّ من شروط الناقد أن يكون متمكناً من موضوعه ملماً بقواعد الشعر وأصوله ، قادراً على تلمس محاسنه بصيراً بمساوئه وعيوبه ، وأن يكون في هذا كلّه أعلم من الشاعر الذي يتصدى لنقده وتقييمه ، وإلا سقط مسوّغ تصدّيه لإنتاج الشعراء .

هذا ما حصـل قديماً حين كانَ الآمدي يتصدّى لموضوع الموازنـة بين أبي تمام والبحتري ، والجرجاني لموضوع الخلاف بين المتنبي وخصومه ، وحديثاً حينما كانَ العقاد وطه حسين يتصديان لنقد شعر شوقي وحافظ ومطران مثلاً . لذلك كانَ لنقد هؤلاء قيمة ووزن . فهُمْ أعلم من الشعراء الذين تصدّوا لهم في أصول النقد وقواعده ، وإن كان هؤلاء الشعراء أقدر من نقّادهم على نظم الشعر ذوقاً وملكة .

ومن المعروف أنّه لا يصحّ أن يتسنّم القاضي سُدّة المحكمة حتى يكون مطلعاً على القوانين متعمّقاً فيها . وهو لولا هذا العلم لما استحق شرف الفصل في قضايا الناس والنظر في مظالمهم وإصدار قرارات التبرئة والتجريم بحقّهم . ومن المعروف أنّ الحياة لا تصلح بغير القاضي العادل والحاكم النزيه . والنقد شأن مهمّ من شؤون الحياة وهو بحاجة الى قاض عادل وحاكم نزيه . ولن يوجد هذان إلاّ في جلباب الناقد الذي تتوفر فيه شروط النقد الصحيح مع العدل النزاهة .

أمّا الموضوعات التي ينبغي أن يلمّ بها الناقد قبل أن يسمحَ لنفسه بالخوض في قضايا النقد والتصدّي لأقدار الشعراء فهي اللغة والنحو وتاريخ الأدب والبلاغة والعروض . وعليه أن يطيل النظر في مصادر النقد الأدبي ويتدبّر أصوله وقواعده . فإذا ما استطاع أن يجمع إلى ذلك نتفاً من تجارب النقد الأجنبي وعلم الجمال ، فتلك الغاية التي لا غاية وراءها .

وعلى الرغم من أنّ اختلاف الأذواق ظاهرة معروفة بين النقاد ، ليس من المقبول أن يعتمد الناقد الحق على ذوقه إلى حدّ أن يذهب به الوهم إلى محاولة إنكار شاعر كبير كالمتنبي أو شوقي أو مطران أو إيليا أبي ماضي أو الجواهري . فإن التطرف الى تلك الحدود في الاعتماد على الذوق الشخصي هو ضرب من الفوضى والضياع . وهذا لا يمنع أن يكون لكل ناقد رأيه الشخصي في كل من هؤلاء ، وتفضيله لواحد منهم على آخر ، على ألاّ يذهب به الوهم الى حدّ إلغاء شاعريّة أحدهم إلغاءً تاماً .

ولقد جمعتني مجالس العلم والأدب في عدد من البلاد العربية بمن يجهرون بإنكار شاعرية أمين نخلة أو عزيز أباظة أو صالح جودت دون إبداء الأسباب ، أو لأسباب واهية كأن يتهموهم بأنّهم نظّامون يفتقدون الصدق والحرارة ، أو أنّهم شعراء مناسبات أو أنهم مدحوا ملكاً أو مسؤولاً ، أو أنهم لم يعبّروا عن مطامح شعوبهم التي ينتمون إليها ، أو أنّهم كلاسيكيّون تقليديّون ، إلى غير ذلك من التهّم التي لا تملك من مقوّمات القوة والوجاهة ما تقوم به على رجليها .

إنّ الاختلاف في الأذواق لا يسوّغ هذا الاختلاف الحادّ بين نقاد يعدّون من ذكرت من الشعراء الكبار من شعراء الطبقة الأولى أو الثانيـة ، وآخرين لا يعدّونهم شيئاً يذكر في ميزان النقد . ذلك أنّ اختلاف الأذواق يسوّغ التفاوت في الرأي ولا يسوّغ هذا التناقض الكبير الذي ينفي أن يكون للنقد أصول وقواعد .

وهذا التناقض الكبير في مواقف النقاد أو من يحسبون على النقد جعلني أفكر في تقديم طائفة من النقاط ينبغي للناقد أن يتطرق اليها عند الإقبال على دراسة أحد الشـــعراء وهي التالية :

١ ـ اللغة : ويراعى في ذلك ما تستلزمه قواعد اللغة والنحو ، وتتطلبه شروط الفصاحة في المفرد والمركّب .

٢ ـ الوزن : وينظر في ذلك إلى ما تتطلبه قواعد العروض من محافظة على سلامة الموسيقى وصحة النغم .

٣ ـ المعنى : وينظر في ذلك الى صحته واستقامته وعمقه وبعده عن الإحالة والاضطراب .

٤ ـ الصدق : ونعني به صدق الشاعر في تعبيره عن نفسه ، وموافقته لبيئته وعصره .

٥ ـ الوحدة الموضوعية : ويقصد بها تماسك العمل الأدبي وترابط أجزائه .

٦ ـ الخيال : ويقصد به ما يتضمّنه النّص من صور بيانيّة وسموّ في التصور والتصوير .

ولا نستطيع التوسّع في شرح كل فقرة من الفقرات السابقة . فليس المجال بمتسع لذلك ، وبخاصة أنّ كلا منها يصلُح أن يكون كتاباً قائماً بذاته . ولقد أطنب النقاد القدامى والمحدثون في التحدث عن هذه القضايا ، وأطالوا في تحديد معانيها ومدلولاتها . وكل ما قصدناه من ذكرها هو تعديد الجوانب التي ينبغي أن يتعرّض لها الناقد عند الحكم على القصيدة .

وقيمة القصيدة هذه تتوقف على مدى ما يحققه الشاعر من إتقان لكل من هذه العناصر فيها ، واستكمال لمجمل الشروط الفنية التي تساهم في بنائها وتكوينها . وهذا يعني أن تقصير الشاعر في استغلال أحد هذه العناصر ، لا يعدّ مسوّغاً لسقوط القصيدة بمجملها ، بل قد يكون سبباً في انحدار مستواها ، أو في تفضيل غيرها عليها ، أو وضعها في الدرجة الثانية أو الثالثة ، بالقياس الى غيرها من القصائد .

وعلى هذا الأساس لا يجوز أن نتخذ من شكّنا في أن يكون الشاعر قد عجز عن تحقيق أحد العناصر السابقة في شعره حجّة لهدمه والإجهاز عليه ، أو الحكم على القصيدة التي نتصدى لدراستها من شعره بأنها مجردة من كل قيمة . وأنا إنما أشير بقولي هذا إلى ما يحصل في حياتنا الأدبية من تجنٍّ على الشعر والنقد سواء عن طريق الكلمة المكتوبة أو في

ما يدور بين روّاد المجالس الأدبية . فما أسهل أن يحكم هؤلاء على قصيدة ما أنّها ساقطة لأنها في رأيهم تـفتقد الصدق أو الوحدة العضوية ، أو لأنها تقترن بمناسبة معينة ، دون النظر الى ما يتوفر في تلك القصيدة من قيم فنيّة شكلية أو موضوعية .

ويبدو مما سبق أنّه لا يجوز لأي كان أن يواجه كبار الأدباء أو الشعراء ، فيتصدّى لأعمالهم ويحكم على إنتاجهم ، وليس في جعبته إلاّ ثلاث كلمات أو أربع هي الصدق والوحدة العضوية والتقريرية والنثرية ، فهذه قصيدة ـ على زعمهم ـ تفتقد الصدق وتلك تفتقد الوحدة العضوية أو الموضوعية ، وتلك تتسم بالتقريرية ، وغيرها نثر لا شعر . وبيسر شديد ينهار في نظرهم المتنبي وأبو تمام وشوقي والجواهري .

وكأنّ التشكيك في الشعراء الكبار أصبح المهمّة الكبرى التي يضطلع بها هؤلاء . فقد نشأ جيل لا يحترم هؤلاء الشعراء ، ولا يُعنى بهم . لأنه لا يفهمهم ولا يتذوّقهم ، بسبب تقصير مربيه ومدرسيه في القيام بهذه المهمّة المقدّسة . ومن المعروف أنّ نشأة الطالب هي التي ترسم المسافة التي تفصله عن الشعر والأدب ، إن كانت قريبة أو بعيدة . ولقد اتفق أن دخلت إحدى هذه الشُعب في إحدى دور المعلمين (كليات المجتمع) فوقف أحد الطلبة وسألني عن مبايعة شوقي بإمارة الشعر وناقشني في استحقاقه لها . واستخلصت من النقاش أنّه ينكر على شوقي هذه الإمارة . وتصورت أنه لا بدّ أن يكون في إثارته لهذه القضية ، وفي إنكاره على شوقي لقب أمير الشعراء ، إنما كان يعتمد على علم عميق وثقافة واسعة .

وقد تبيّن لي فيما بعد أن الطالب المذكور لا يجيد القراءة ولا يعرف مـن قواعد العربية شيئاً ، بلْهَ أن يحفظ بيتاً من الشعر . وقد يعجب القارىء إذا علم أنّ من أباح لنفسه أن ينكر على شوقي إمارة الشعر كان المتخلف الوحيد في صفّه في الامتحان لا في العربية فقط ، بل في كل الموضوعات . كلّ هذا بين جدران المدرسة وفي نطاق سلطاتها وقوانينها . فكيف لو لـقيـني هذا الطالب نفسه في مجالس الأدب ومنتديات الشعر . إذن لأنكر عمالقة الشعر والأدب في العالم كله باسم التجديد والتقدمية والوطنية . ولكان ألحقني أنا نفسي بزمرة التقليديين الرجعيين الذين لا يفهمون من التجديد شيئاً .

ويبدو مما سبق أنّ ما قصدت إليه هو الإصرار على الانحراف بالقصيدة الى غير غاياتها وأهدافها ، وإغراقها في قضايا عامة لا جدوى من التعرض لها بهذا اليسر والتهاون . ولا ريب في أن التهرب من مواجهة القصيدة والاستعاضة من ذلك بمناقشة بعض القضايا الفرعية هو نوع من السطحية والافلاس الفكري .

وقد يدخل في نطاق ما ذكرنا من التعميم وتسمية الأشياء بغير أسمائها ، ما نراه في حديث النقاد ، ومن لهم علاقة بالنقد قريبة أو بعيدة ، عن شاعر كالجواهري . فأنا معجب بهذا الشاعر الكبير إعجاباً لا حدّ له ، لأسباب كثيرة لا يتسع المجال لذكرها ، ولكنّها تدور حول قيم فنية شكلية وموضوعية ، علاوة على ما يتسم به شعره من غزارة وخصب . وقد رأيت كثيراً من هؤلاء ممن يشاركني الإعجاب بالجواهري . بيد أنني عند تجاذب أطراف الحديث معهم حول الجواهري ، يتبيّن لي أن أحداً منهم لا يحفظ له بيتاً من الشعر ولا يذكر له قصيدة . ويتبدّى لي أنّ إعجابهم كان منحصراً في الخط السياسي اليساري التقدمي الذي يسلكه ، والمواقف الوطنية التي يقفها ، والصلابة الفكرية التي يتمتّع بها ، مما لا علاقة له بالنقد ولا بالشعر .

وخلاصة القول أنّ الحديث عن النقد والنقاد ذو شؤون وشجون . وربّما بدا فيما أكتبه عن هذا الموضوع بعض القسوة التي أحاول أن أتجنّبها دائماً ، ولكن ما حيلتي وأنا أواجه في كل مناسبة بل في كلّ مجلس ما يشيب له الرأس من اختلال القيم واختلاف الموازين والتجنّي على سدنة الأدب وحماته !!

المعاني ومقتضيات الصناعة الشعرية

من القضايا المهمّة التي تستأثر باهتمام النقاد العرب ، والتي تحتل مكاناً كبيراً في مصادر النقد الأدبي ، قضيّة اللفظ والمعنى . وهي قضية أصيلة عريقة ، ما زالت تستأثر باهتمام النقد والنقاد الى أيّامنا هذه . ومن المؤكد أنها ستبقى الشغل الشاغل للنقاد وحملة الأقلام الى ما لا نهاية ، لأنّها ركن أساسي من أركان الصناعة الشعرية ، ولأن المعنى واللفظ هما مادة الأدب التي لا يقوم بغيرها أدب ولا تتسق صناعة لفظية .

ونحن لن نلجَ إلى هذه القضية من المداخل التي ولج منها النقاد القدامى ، فنفضّل المعنى على اللفظ أو اللفظ على المعنى ، أو نبحث في أنواع المعاني ومصادرها ، أو نتتبع مواقف النقاد القدامى من هذه المشكلة بدءاً بالجاحظ وانتهاءً بابن رشيق أو ضياء الدين بن الأثير . إننا لن نفعل ذلك لسبب بسيط هو أنّ النقاد لم يُبقوا في هذا الموضوع مقالة لقائل ولا ثغرة لمتعقب ولا زيادة لمستزيد ، فقد استوعبوه من جميع جوانبه ، وأحاطوا به من جميع زواياه .

إنّ ما يستأثر باهتمامنا هنا هو الوهم الذي يقع فيه الكثير من النقاد ، ألا وهو تصوّرهم أنّ المعاني لها وجود مستقل عن الألفاظ ، وأنّ الشاعر حينما يقبل على نظم الشعر لا يضع في وكده إلاّ أنّ يصب شرابَ معانيه في آنية ألفاظه ، وأن تجيء هذه الألفاظ مناسبة لتلك المعاني . وكأنّ الشاعر حينما يُقبل على نظم قصيدةٍ يكون قد جمع في ذاكرته طائفة من المعاني التي تنتظر أن تجد لها أزواجاً وأقراناً من الألفاظ . فيكون الشاعر كالمترجم الذي تنحصر مهمّته في نقل المعاني من لغة إلى لُغة .

وكثيراً ما نسمع قليلي التجربة في النقــد وصناعة الشعر يتحدّثون عن حالات تواجههم تتدفق فيها عليهم المعاني ، في حين تعسُرُ عليهم الألفاظ وتتأبى العبارات ، فيرجعون عن عمليتهم الفنيّة الإبداعية هذه بخفي حنين .

وثمّة من الشعراء المبتدئين من يزعم أنّ المعاني تتدفق عليه في بدء القصيدة ، ثم ما تفتأ أن تجمد وتتوقف . إلى ما هنالك من التصورات الخاطئة التي لا تُثبتها التجربة الصحيحة ، ولا تؤيدها الممارسة الحقة . فالذي يمارس صناعة الشعر يعلم بحق أنّ المعاني ليس لها وجود مستقل في النفس أو في الذهن ، بل إنّه من الصعب تصوّر مثل هذا الوجود بعيداً عن الألفاظ التي لا يمكن أن تتحقق المعاني من دونها . فالشاعر حين يقبل على نظم قصيدة ليس من الضرورة أن يكون قد حمل في ذهنه معاني محددة ، هو في حاجة ماسّة لأن يُفصّل لها ما يليق بها من ثياب الألفاظ . فكثيراً ما يُقبل الشاعر على النظم وليس في ذهنه معنى محدد . ولكنّه بعد التأمل الطويل والتتبع المضني يتوصل الى طائفة من المعاني التي ربّما تجيء كما كان يتوقع أو فوق ما كان يتوقع ، إذا كانَ ذا خبرة بالصياغة الشعرية ، بصيراً بأسرارها وخفاياها ، عارفاً بمداخلها ومخارجها .

فالذي يكون في ذهن الشاعر حين يقبل على العملية الإبداعية ليس طائفة من المعاني ، بل أشتات من العواطف المتلاطمة المتضاربة ، و التي يكون همّه أن يُعبّر عنها فيحوّلها إلى أجسامٍ ملموسة ، بعد أن كانت شاردة لا يكاد يقع عليها الحسّ أو تستوعبها أدواته .

فموضع الخطأ في الحديث عن المعاني هو توهّم الكثيرين ، أن الغاية الرئيسية والأساسية من العملية الإبداعية هي نقل المعاني من الرأس الى الطرس ، وتمكين القارىء من فهمها والاطلاع عليها . في حين أن الغاية الأساسية من ذلك هي التعبير عن عواطف معيّنة تضطرب في نفس الشاعر ، فيجد في التعبير عنها تنفيساً عن غمّة يُعانيها أو ألم يقاسيه أو فرح يُهيمن على جوانب نفسه . وليس من شرط هذه العواطف التي تساور النفس أنْ يعبّر عنها صاحبها بمعانٍ محددة . فالمعاني رموز ، وربما استطاع الإنسان أن يُعبّر عن عواطفه برموز مختلفة . ومن حقّه أن يختار النمط الذي يتيسّرُ له منها ، أو ما يحسّ أنه يستطيع أن يُعبّر عن عواطفه من خلاله بصورة أكثر دقة وتحديداً .

ولا غرو إذن أن نرى الشعراء يعزفون عن التمسك في عملية نظم الشعر بمعانٍ محـددة . فهم يبيحون لأنفسهم تغيير المعنى الواحد والانتقال من النقيض الى النقيض ، إلى غير ذلك مما عثر عليه العقاد في بعض المسوّدات الباقية من قصائد أحمد شوقي ، بل ربّما حصل أن عثَر الشاعر على معنى لم يفكر فيه ولم يخطر في باله . فكل ما يشترطه الشاعر في هذه العملية أن يجيء المعنى موافقاً لآرائه وقناعـاته غير مخالف لعواطفـه ولا مناقض لمواقفه . وكل ما تجـاوز ذلك فهو مبـاح غير محظور على خلاف ما زعمه العقاد ، من أنّ هذا التغير والانتقال بين المعاني المتناقضة هو من الشواهد القاطعة على عدم صدق الشاعر . وللناقد الصورة الأخيرة من الصور التي يمرّ بها الشاعر وهو يُنجز قصيدته ، إذ إنّـهُ ليس ملزماً بإبراز مسوّدات قصائده . ولو لم يعثر العقاد على إحدى مسوّدات قصائد شوقي هل كانَ يستطيع أن يقول ما قال ؟ بل هل كانَ في وسعه أن يثبت ما أثبت ؟

والذي يمارس الصناعة الشعرية يعلم كم يجد الشاعر من العنت أحياناً في العثور على كلمة محددة قد يكون بحاجة اليها لاستكمال مقتضيات تلك الصناعة في البيت الواحد من لفظ ومعنى ونغم وأسلوب ، وما يستتبع ذلك من لمسات فنية وذوقية . و ربما اكتشف أنّه بالعثور على تلك اللفظة الشاردة التي كان يبحث عنها ، قد وقع على معنىً لم يكن قد خطر في باله كما ذكرنا آنفاً .

فمن المستحيل إذن الحديث عن معانٍ محددة ، يكون هدف الشاعر في العملية الإبداعية نقلها الى الآخرين ، لأن عمل الشاعر لا يعدو في هذه الحالة عمل المترجم الذي ليس له من فضل إلا العثور على ألفـاظ مناسبة لمعانٍ معروفة محددة . بيد أنّ عمـل الشاعر أرقى وأرفع ، من حيث أنه يقوم بعملية فنية جمالية يعبّر فيها عمّا يشاء من معانٍ ، من خلال مجموعة من الشروط والقواعـد التي يستطيع بها تحقيق مستوى فنّي جيد في الصناعة الشعرية .

ومن هنا نعلم أنّ نقل المعاني ليسَ سهلاً ، وأنّ التعبير عنها ليس ميسوراً ، إذْ إنّ ذلك كلّه لا بدّ أن يمرّ في قنوات محددة هي مجموعة من الأصـول والقـواعد التي على الشاعر

أن يحققها في شعره من لغةٍ ونحو وعروض ، وما يصاحب ذلك من لمسات فنيّة ولمحات جمالية ، ولا سيّما ما كان منها يتعلق بحسن الإيقاع الناجم عن توازن الألفاظ وتعادل العبارات واتساق البناء وتنقية الأسلوب إلخ ..

فلو كانت غاية الشاعر هي نقل المعاني الجامدة كما هي ودون تصرف لما أمكنه تحقيق ذلك ، لضيق القنوات التي ينبغي أن تمرّ بها في أثناء تلك العملية . غير أنّ الشاعر يصنع معانيه بل يخلقها من خلال البحث عن اللفظ الجميل والنغم الرقراق والقافية المناسبة . ومن هذا نفهم أنّ المعاني ليس لها وجود مستقل ـ كما أسلفنا ـ بل هي تتكون وتتجسّم عن طريق العملية الفنية المعقدة ، لا قبل اللفظ ولا بعده ، بل تلد معه في لحظة واحدة . وليس بوسعها أن تنفصل عنه ، كما أنّه ليس في وسع الروح أن تنفصل عن الجسد في هذه الحياة الدنيا إلاّ والجسد عَفَن والروح خيال غير منظور .

فكل ما يملكه الشاعر في حضرة الشعر إذن أفكار عامة يزيدها الانغماس في العملية الابداعية توضيحاً وتفصيلاً . فهي ما تزال تنمو وتتكاثر حتى تصبح قطوفاً وعناقيد ، لم يقصد إليها الشاعر ولم يضعها في تقديره واعتباره . بيد أنه يفرح بها حينما يقرأها ، أو حينما يقع عليها بصره فرح المزارع بالثمرة التي تطلعها شجرة رعاها بجهده وعرقه ، وبخاصة إذا كانت هذه الثمرة مونعة ناضرة .

ومن الدلائل على أنّ المعاني لا تقصدُ لذاتها ، أنّها تأتي محض مصادفة . وقد يستغرب بعضهم قولنا هذا . ولكنّ هذا هو الحقُّ . فمن المعروف أنّ الشاعر لأمر ما ، وفي لحظة معيّنة يختار وزناً وقافية محددين . ولا أحد يعرف حتى الآن الأسباب التي تحمله على هذا الاختيار . وعن طريق هذا الوزن والقافية يستحدث معاني معيّنة . ولو حصل أن اختارَ وزناً وقافيةً آخرين لوجد نفسه يستحدث معاني أخرى تناسب هذا الوزن والقافية . وهذا يعني أنّ الشاعر ليس ملزماً بمعانٍ محددة ، وأنّه يختار منها ما يناسب مقتضيات الصناعة الشعرية من وزن وقافية ولفظ وإيقاع إلخ .. فالبحر الكامل غير البحر البسيط غير البحر الوافر . والبحر التام غير المجزوء غير المشطور . والقافية المرفوعة غير المنصوبة غير المجرورة . ولكل من هذه العناصر أجواء تلائمها وعواطف تناسبها ومعانٍ تتسق معها .

والشاعر ليس مُلزماً بنقل معانٍ محددة . والشاهد على ذلك أنه يجد نظم الشعر أسهل من ترجمته . فلو كانت الصناعة الشعرية نقل معانٍ محدّدة كانت أشبه بالترجمة . والترجمة كما نعلم صعبة بل شبه مستحيلة . ونحن إنما نقصد بالترجمة ترجمة الشعر شعراً . أمـا ترجمة النثر فسهولتها وصعوبتها يتوقفان على مقدرة المترجم . ومتى توفرت في المترجم الكفاية اللازمة كانت الترجمة سهلة . أما ترجمة الشعر فهي شبه مستحيلة ، لصعوبة إدخال المعاني المنقولة في قنوات الصناعة الشعرية . ولقد ترجم رباعيات الخيام شعراً عدد من الأدباء العرب مثل وديع البستاني وأحمد رامي وأحمد الصافي النجفي وغيرهم . فكانت كل ترجمة تختلف عن سواها من حيث الدقة والأمانة والإتقان . ولا شكّ أنّ قارىء هذه الترجمات سيجد كلاماً متشابهاً الى حـدٍ ما ، ولكنّه مختلف الى حدّ بعيد ، لأنّ كلّ ترجمة تحمل شيئاً من سمات صاحبها وخصائص أسلوبه حتى تصبح كل ترجمة وكأنها ديوان شعر مستقل . ولو كان يقصد من الشعر دقة معانيه ، لما كان ثمة سبيل الى مثل هذا الاختلاف في الترجمة الذي هو في الأساس اختلاف في الفهم والتصوّر ، إلى جانب أنّه اختلاف في القدرة على النقل والتعبير .

وربّما كانت مطالبة المحدثين بالتخلص من الوزن والقافية والصياغة الكلاسيكية في أساسها منبثقة من التصوّر الخاطىء بأن القصد من عملية النظم هو نقل المعاني والأفكار . لذلك رأى هؤلاء أن السبيل الأمثل للتمكن من سهولة التعبير عن المعاني هو تجاوز الوزن والقافية وكل مقتضيات الصناعة الشعرية ، والاستعاضة من كل ذلك بما يسمى بقصيدة النثـر ، لأنها لا تقف على حدّ زعمهم عائقاً في سبيل المعنى .

أمّا أصحاب المذهب الكلاسيكي فيخالفون هؤلاء في هذا الفهم القاصر لوظيفة الشعر ، إذ إنّ الكلاسيكيين يرون أن الغاية من الشعر هي الإمتاع والتأثير ، وأنّ ممارسة العملية الإبداعية من شأنها أن تفجر ينابيع من المعاني لا يمكن أن تفجّرها الأساليب النثرية التي ينادي بها دعاة النثر . فلا شكّ أنّ مقتضيات الصناعة الشعرية المعقدة تؤدي بالشاعر الى مسالك جديدة فيها من جدّة المعاني وطرافة الصور ما يعجز عنه الوصف . وتقف شاهداً على ذلك قصائد الفحول من شعراء العربية القدامى والمحدثين كابن الرومي وأبي تمام

والمتنبي وشوقي ومطران . فقد كان كل من هؤلاء غواصاً على المعاني بطريقته الخاصة . ولكن من يستطيع أن يزعم أنّ كلاً من هؤلاء كان يعلم على وجه التحديد بما كان سيستحدث من معانٍ قبل البدء بنظم القصيدة ؟ ألا نستطيع أن نقول إنّ كثيراً من تلك المعاني كان الشاعر يعثر عليه عن طريق المصادفة ، أو من خلال الجرى مع النغم الرائق والصياغة الرائعة . فالشعر عملية غناء ، والشاعر في عملية الإبداع يمارس دور المغني .لذلك قال الشاعر القديم :

تغنَّ بالشعر إمّا كنتَ قائله ... إنّ الغناء لهذا الشعر مضمارُ

وقيل إنّ المتنبي كانَ يأخذ بهذا المبدأ . فكان يغني وينظم على الطريقة البدوية . فكلما نظم مجموعة من الأبيات توقف عندها قليلاً ليغنيها ثم يستأنف عمله وهكذا . وكذلك كان حافظ يصنع ، فقد كان من الفصحاء البداة . وجرى على نفسِ النسق الجواهري وهو أيضاً شاعر فصيح جهير . ومثل المتنبي وحافظ والجواهري كثير من شعراء العربية ، وهي طريقة متميزة في نظم الشعر تساعد على الاندفاع والتدفق .

ولعلنا نستطيع بهذا أن نفهم قصور العقّاد عن اللحاق بالشعراء الكبار من جهابذة الصناعة الشعرية مثل البحتري وشوقي وحافظ والجواهري وغيرهم ، لأنّ العقاد فهم الشعر على أنّه فكر وفلسفة وحدود وقيود منطقية فكبا وتعثّر . وكذلك صنع مطران في كثير من قصائده فشدد على دقة المعنى ووضوح الفكرة والتزام المنطق ، فكان كأنّهُ خطيب لا شاعر . وكان هذا سبباً من أسباب قصوره في كثير من شعره ، لأن الشعر غناء وطرب لا فكر ونصَب .

وبناءً على ما سبق يتبيّن لنا خطأ القول بأنّ المعاني هي الأساس في العمل الشعري ، وأنّ العمل الشعري هو مجرّد تعامل بالمعاني ، وأنّ مهمّة الشاعر محصورة في المعاني مقصورة عليها . وأسمعُ بعضهم يتحدثون في هذا الموضوع فكأني بهم يحسبون الشاعر يملك من مخازن المعاني ، ما كان يملك قارون من مخازن المال . وما عليه حين يريد النظم إلاّ أن يدير يده الى تلك المخازن فتخرج محمّلة بكل جديد طريف منها ، دون أي اعتبار لما

يعانيه في البحث عن تلك المعاني من طول تأمل وكثرة سهر ورشح جبين ، ودون الالتفات الى كل ما يمتلكه من القدرة الفنية العجيبة الكفيلة باستخراج تلك المعاني .

ولا أريد أن أتابع بعض القدامى ، فأخالف هؤلاء وأقول : إنّ الألفاظ هي الأساس . ذلك لأنّ هذا الجدل لا فائدة منه . فلا المعاني ولا الألفاظ هي الأساس في العمل الشعري ، إذْ إنّ العملية الفنية بمجملها كلّ لا يقبل التجزئة ، وهي غاية في ذاتها . ومن المؤكد أنّ كلّ جزء منها ليس له قيمة في ذاته . فلو كانت المعاني هي الأساس لكان الفيلسوف خيراً من الشاعر لأنّه أقدر منـــه على تشقيق المعاني وتفريعها . ولو كانت الألفاظ هي الأساس لكان اللغوي خيراً من الشاعر لأنّه أقدر على التصرف بها . ولكن لا الفيلسوف ولا اللغوي أدرى بخفايا العملية الفنية من الشاعر لأنّ معرفة الشاعر بهذه العملية معرفة تقومُ على الموهبة الأصيلة والملكة الراسخة . أمّا معرفة العالم أو الفيلــسوف فتقوم على المعرفة العقلية الصناعية البعيدة عن كل طبع وملكة . ولذلك نجده على الرغم من كل ما يتسلحُ به من علوم عاجزاً عن صوغ قصيدة جيّدة . ومما يؤكد ذلك ، اللذة والإمتاع اللذان يحسّهما الشاعر في أثناء عملية الإبداع ، ذلك لأنهما ينجمان عن عثوره على كل طريف من المعاني ومبتكر . فلو كان الشاعر يعرف هذه المعاني معرفة سابقة لما كان تيسّر له أن يحسّ بمثل هذه اللذة والإمتاع ، لأنّ سرّهما كامن في اكتشاف المعاني الجديدة وتتبعها لا في نقلها والتعبير عنها كما يفعل المترجم . والفارق كبير بينهما ، إذْ إن المترجم لا يجد لذّة في ترجمته ، بل هو يجد نصباً وعنتاً .

ونستخلص من كل سبقَ أنّ المعاني ليس لها وجود مستقل ، وأنّ وجودها لا يتقدم على العمل الفني . وأنّ العمل الفني تعبير عن عواطف لا عن أفكار ، وأنّ الشعرغناء وطرب لا فكر ونَصَب . وأن المعاني ليست العنصر الأكثر أهمية في العملية الإبداعية . وقد لمس أدونيس هذه الحقيقة فقال : « ليس هناك إذنْ معنىً مسبق (النقد العربي السائد يؤكد المعنى المسبق) المعنى يتكون ، ينشأ في الكلام في ممارسة الكتابة ، في صنع هذه الكتابة ، في حضورها الشكلي على الورق » . وكلام أدونيس السابق يؤكد ما شددنا عليه في هذه المقالة من أنّ المعنى لاحق لا سابق ، وأنّه يبدأ مع النص وبه وفيه .

الشعر ومواطن العجب

يتحدث النقاد كثيراً عن قيمة الشعر عند العرب ومدى تأثيره في نفوسهم وسيطرته على أذهانهم . ولا أراني بحاجة الى إعادة ما قاله الرواة والمؤرخون عن مظاهر هذه القيمة وعواملها وأسبابها . فهي معروضة بصورة مُفصّلة ومكررة في كتب التراث ومصادر الأدب . وأبرز ما يعرضونه بهذا الشأن أن الشاعر كان يقوم في القديم مقام الصحيفة أو الإذاعة المرئية أو المسموعة في أيامنا هذه . ولذلك كان الخلفاء والأمراء والسّلاطين يتنافسون على اجتذاب الشعراء الكبار ، وتقريبهم طمعاً في مناصرتهم لهم والوقوف الى جانبهم في خلافهم مع الخصوم والأضداد ، ورغبة منهم في اتخاذهم وسيلة لدفع ما يوجّه إليهم من تهم ، وردّ ما يُلفّقه أعداؤهم عليهم من أقاويل . إذْ يستطيع الشاعر بلسانه الحادّ أن يردّ كيد الخصوم ، فيقلبُ المثالب مناقب ويحوّل الأباطيل حقائق . كما يستطيع من خلال أماديحه أن يبرز ما استتر من مكارم الممدوحين ، ويُبيّن ما احتجب من خلالهم وخصالهم ، وبخاصة أنّ بعض هؤلاء لا يجد في نفسه الجرأة على إعلان تلك المناقب والخصال . ولقد أشار أبو تمام الى هذه الصفة في مدحه لبعض الأمراء . قال :

سَميذَعُ يتغطّى من محاسنهِ ... كما تغطّت رجالٌ من قبائحها

فأبو تمام يشدد على صفة حسنة في الممدوح ، هي أنه يخجل من ذكر حسناته كما يخجل آخرون من ذكر مساوئهم . هذا شيء واقع وموجود في المجتمع . فلا شكّ أنّ بعض الناس يخجل من الإعلان عن نفسه والإدلال بمناقبه وخصاله . وهؤلاء بحاجة إلى من يذيع حسناتهم وينشر خصالهم بين الناس .

ومن الأدلة البارزة على قيمة الشعر ومكانته عند الخلفاء ما نجده من مسايرة الخلفاء للشعراء وتجنب مضايقتهم وإزعاجهم ، لا بل من غضّ البصر عمّا قد يبديه بعضهم لهم من جفاءٍ وخشونة . ومن شواهد **ذلك** ما يذكره المؤرخون عن تطاول الأخطل شاعر بني أمية على عبد الملك ابن مروان في مناسبات مختلفة ، دون أن يهمّ عبد الملك بمعاتبته أو محاسبته

أو مواجهته بما يعكّر عليه صفوَه . ولم يكن ذلك كلّه عن ضعف أو عجز ، ولكنّهُ الحلم الذي يسع الشعراء ، ويحتمل هفواتهم المقصودة وغير المقصودة .

وربّما عدّ بعضهم مثل هذه المواقف من قبيل الجراءة أو الشجاعة الأدبية ، كما قد يعدّها آخرون من قبيل التطاول والغرور . وقد نجد لنا بعض العذر في عدّها ضرباً من الجفاء وعدم اللياقة والبعد عن الكياسة واللطف في مخاطبة أمير المؤمنين وخليفة المسلمين الذي قد جعل المسوّغ الوحيد لوجوده هو الدفاع عن بيضة الدين والذود عن حياضه .

هذا الخليفة قد تغاضى عن موقفه ، فغضّ البصر عن تطاول الأخطل وغروره ، وتلقى كبرياءه بالرضا والقبول ، فعدّ شعر الأخطل من قبيل التفكّه والتندّر ، وربّما عدّه من المجون الذي كان يُسمحُ بمثله في العصور الخالية وبخاصة عند أبي نواس .

فهذا موقف من الخليفة لم تملِه المحبّة ولا الود ، ولا فرضته عوامل الشفقة والرحمة ، ولا صنعته دواعي التقدير للشعر والأدب لذاتهما ، بل إنّه موقف سياسي فرضته على عبد الملك بن مروان رغبته في كسب ولاء بني تغلب الذين كانَ الأخطل ينتمي إليهم ، وعلمه اليقيني بدور الشعر في التحريض والإثارة . فقد كان الخليفة يعلم بمدى قدرة الأخطل على التأثير في قبيلته ، التي كانت ـ على ما يذكر المؤرخون ـ ذات سطوة وبطش .

ويبدو مما سبق مدى ما كان للشعر من قيمة في مجالس الملوك ومنازل الخلفاء . ولولا هذه القيمة لما كان من المتوقع أن يسبِل الخليفة على الشاعر ثوب عفوه ويتغمّده بكرمه ومنّه ، وقد خاطبه في مناسبات عدّة بأبياتٍ جافية تفتقد اللياقة واللطف ، وتفتقر الى كثير من الكياسة والتهذيب . من ذلك قوله :

ولستُ بصائمٍ رمضان يوماً ... ولست بآكل لحم الأضاحي
ولستُ بقائمٍ أبداً أنادي ... قبيل الفجر حيّ على الفلاح
ولكني سأشربها شمولاً ... وأسجد عندَ منبلج الصباح

وقوله :

إذا ما نديمي علّني ثم علّني ثلاث زجاجات لهنّ هَدير
خرجت أجرّ الذيل تيهاً كأنّني عليك أمير المؤمنين أميرُ

ولا بدّ لنا ونحن نتحدث عن قيمة الشعر أن نشير الى ما نال البحتري وأبو تمام والمتنبي من مكانة في قصور الخلفاء ، ما كان لهم أن ينالوها لولا الشعر وما له من احترام وتقدير في نفوس الناس سادةً وسوقة . ولا ننسَ ما بلغه شوقي وحافظ ومطران في مطلع هذا القرن ، من مكانة سامقة في مصر والعالم العربي . وحسبنا أن نشير بهذا الصدد الى مكانة الجواهري على المستوى العربي والعالمي . وما كان من الممكن أن يحصل الجواهري على هذه المكانة لولا رسوخ قدمه في الشعر والإبداع .

هذا الشعر الذي يرتفع بقائليه إلى أرفَعِ المستويات الاجتماعية ، والذي يضمن لهم الشهرة والخلود في حياتهم وبعد موتهم ، فيه سرّ عجيب يغري الناس بالإقبال عليه ويحملهم على التمتع به . فما هو هذا السر العجيب ؟ وهل لنا أن نكشفه ونبيّن ملامحه ونجسّمه للناس ، بحيث يعرفونَهُ ويتبينون كنهه .

ولا شكّ أن قول الرسول الكريم : إنّ من البيان لسحرا ، كان تعبيراً عن الإحساس بهذا السرّ العجيب . فقد اقترن الشعر بالسحر منذ القديم لشدة تأثير كل منهما في نفوس الناس . ولا بدع في ذلك فقد كان الرسول الكريم ، بما جبل عليه من صفاء نفس وفصاحة لسان ، قادراً على تلمّس مواطن التأثير في الشعر ، والتعبير عن الإعجاب بهذه المواطن .

ولقد قيل في القديم والحديث كلام كثير في قيمة الشعر وقدرته على التأثير في النفوس . ومن أبرز ما ورد في هذا الشأن قول الأخطل الصغير :

حفظ الله مهجة الشعر في الشرق ووقاهُ عادياتِ زمانه
كان ريحانة المناذرة الغرّ وراحَ الأرواح في غسّانه

ما زهـــا مفرق بتـــاج إذا لـــم يـزهُ بالخالداتِ من تيجـانـه

وكذلك قوله من قصيدة عمر ونعم :

الشعر روح اللهِ في شـــاعِرِهِ ذلك يوحيــــه وهـــذا ينشرُ
الحكمة الغـراءُ من أسـمائِهِ وعدنُ من أوطانـــهِ وعبقَرُ
له على الافـاقِ فتحٌ زاهـــرٌ وفي عُبـاب المـــاءِ فتحٌ أزهرُ

ومنها قوله المشهور :

ثلاثة ما عـشت عاشـتْ للعـلى الحبّ ثـم الشـعر ثـم المنبـرُ

وقال غيره :

الشـــعرُ شـــيءٌ حَـسَنٌ ليسَ بـــه مـــن حَـــرج
فعلّمـــــوا أولادكـــم عَقّـــارَ طِـــبٌ المُهَـــجِ

ولولا الشعرُ ما تأتّى للمتنبي أن يقول مخاطباً كافوراً :

فـــارمِ بي حيثمـــا أردت فإنّي أســـدُ القلبِ آدمـيٌ الــرواءِ
وفـــؤادي من المـلـــوك وإن كـــان لساني يُـــرى مـــن الـشعراءِ

ولولا الشعر كذلك ما تسنّى لشوقي أن يقول :

لا ترومي غيـــر شـــعري موكباً إنّ شعري درجـــات الخالـــدينْ
كل حمـــدٍ لم أصُـغْهُ زائـــل خالد الحمـد بما صُـغْتُ رهـــين

إنّ هذه الأسباب التي تجعل للشعر موقعـــاً في النفس ، كانت موضـــع عناية واهتمام من النقـاد . فقد حاولوا تلمس كل تلك الأسباب والبحث عن مواردها ومصـادرها . وقد أطلـقوا عليها اسم « مواطن العجب » ، كما أُطلق عليها المحدثون اسم « مواطن الدهشة » فمن الذين تحدثوا عن مواطن الدهشة في الشعر عمـــر أبو ريشـــة حين قـــال : « لا تهمني التسـمية التي تطـلـق عليه بقـدر ما تهمّني العناصر الجمالية تنفجر في ظاهره وباطنه وتثير الدهشة ، فإذا بلغ الأدب إلى إثارة الدهشة ، يكون قد بلغ الغاية المرجوّة من عطائه » .

وليس ثمة خلاف في أنّ الشعر يتضمن من مواطن العجب ومكامن الدهشة ما يتمكن به من النفاذ إلى أعماق القلب وحنايا الصدر . ولكن الخلاف يكمن في تحديد ماهية هذه المواطن ووضع اليد على مخابئها ومكامنها . فلا شكّ أنّ علماء النقد مختلفون حول هذا الموضوع . فمنهم من يرد أثر الشعر الى لفظه ، ومنهم من يرده إلى معناه . وآخرون يردّونه إلى أوزانه وقوافيه . وسوى هؤلاء يشدد كثيراً على الصورة الفنية أو البيانية . هكذا تختلف النظرة من ناقد الى ناقد ، بل من قارىء الى آخر ، ومن الصعب الاتفاق على رأي محدد حول هذا الموضوع .

ومنذ القديم كانَ قرّاء الشعر ينظرون اليه من زوايا مختلفة ، كلّ منهم حسب حاجته واهتمامه . وقد أشار الجاحظ الى ذلك حينما قال : « طلبتُ علمَ الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يُحسن إلاّ غريبه ، فرجعتُ الى الأخفش فوجدته لا يُتقن إلاّ إعرابه ، فعطفتُ على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل الا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب » . وهذا يعني أن هؤلاء لا ينظرون الى الشعر على أنّه غاية في ذاته ، بل ينظرون اليه على أنّه وسيلة الى هــدف آخـر .

ونحن لا نستطيع أن نجبر الناس على قراءة الشعر لأجل الشعر . ففي أيامنا هذه ينــدر أن ينظر أحد الى الشعر من أجل الشعر . فمعظم الناس يهتمون بالشعر لأنه يمثل اتجاهاً سياسياً معيناً أو لأنه يخدم فكرة وطنية معيّنة . وقد برز بعض الشعراء لا لأنّهم شعراء ، بل لأنهم يخدمون هدفاً سياسيّاً معيناً . وأنا أضرب المثل بالشاعر المشهور محمود درويش ، فلا يشك أحد في أنّه شاعر ، ولكن شهرته كانت في معظمها منبثقة من حقيقة أنه يخدم القضية الفلسطينية أو أنه يمثلها أو أنه على الأقل ينتمي إليها . ولو كان محمود درويش مصرياً أو سورياً لما لقي هذا الاهتمام والعناية ، ولما بلغ المرتبة العالية في الشعر .

وعلى الرغم من أنّ محمود درويش طارَ على أجنحة القضية الفلسطينية ، فهو يرفض أن تكون هذه القضية بديلاً عن شروط الشعر الأساسية . يقول بهذا الشأن : فالفن الرديء الذي يروّج له الصغار في حياتنا الآن تحت أي شعار كان ، لا يقلّ ضرراً عن السلاح

الرديء . يقول في تقديم أعمال غسّان كنفاني : لن نلتقي بعد ، لن نسمع مزيداً من تعليقاته الساخرة على الذين يأتون الى الكتابة بفضيلة القضية .

فمحمود درويش لا يرضيه أن يرى طائفة من الكتاب ليس عندهم من مؤهلات الكتابة إلاّ التشبّث بأهدابِ القضية . فلا شكّ أن للكتابة شروطاً فنية من الصعب تناولها وتحقيقها بهذه الطريقة السهلة اليسيرة . وعلى من يريد أن يعد في كبار الكتاب أن يحقق شروط الكتابة الفنية قبل كل شيء . وما ينطبق على الكتابة ينطبق على الشعر .

ومن الناس من يحب الشعر لأنه يصوّر أشياء في نفسه ، ومشاعر يُحسّها وحقائق في الحياة يلاحظها ولا يستطيع التعبير عنها . وهذا ما يفسر الإقبال على شعر الحكمة . فشعر الحكمة يصوّر حقائق الحياة بما فيها من مرارة ، وبما تحمله من دلالات عميقة ومقاصد بعيدة ، يصوّرها بصورة موجزة موحية مؤثرة تحمل القارىء على أن يفكر ويتأمل . ومن هذا القبيل قول الياس فرحات :

إن ابن آدم لا يعطيكَ نعجته   إلاّ ليأخذ منك الثور والجملا

فهذه حكمة عميقة تصوّرظاهرة بارزة من ظواهر الحياة ألا وهي ظاهرة الانتهازية والوصولية . فهذا يقدم للمعلّم هدية لأنه بحاجة الى النجاح الباهر ، أو لأنه يكتفي بمجرد النجاح ، وهذا يقدّم للقاضي هديّة لأنه يطمح إلى كَسبِ قضيّة . وهكذا دواليك . فليسَ المقصود إذن بالنعجة والثور والجمل معناها الحقيقي ، بل المقصود أن ابن آدم يعطي القليل ليحصل على الكثير ، وبأسلوب يحمل من خبث النية وفساد الطوية ما يحمل .

ومن هذا القبيل قول مطران :

كلّهم في الوجود يَطلبُ صيداً   غيرَ أنّ الشباكَ مختلفاتُ

فهذا البيت يصوّر ما يراه كل متأمل من إقبال الناس على تحقيق مطالبهم بأية وسيلة كانت . فهذا يتاجر بالقيم الدينية وذاك يتاجر بالأخلاق والآداب ، وذلك يتاجر بالوطنية .

كما قال الرصافي :

كـــم يــدّعـــي وطنيـــةً من لـــم تكـــن مـــرّت ببابـــه

فكأنّ كلاً منهم يحمل شبكة يصطاد بها . بيد أنّ الصّيادين يحملون شباكاً يختلف بعضها عن بعض . وهذا ما يجعل كشف الحيلة صعباً . فلو كانت الشباك متجانسة أو متشابهة لكان كشفها سهلاً . ولكن مصلحة الصياد تقتضيه أن يُموّه حتى لا تكشف فريسته حيلته وتبطل وسيلته .

ولقد أحبّ الناس من شعر الحكمة قول الشاعر ولعلّه الأخطل :

وإذا افتقرت الى الذخائر لم تجدْ ذخراً يكون كصـالح الأعـمـالِ

فهذا البيت يسرّ رجال الدين والزهّاد وفاعلي الخير وكل من يحملون معتقدات هؤلاء وقناعاتهم في الحياة ، لأنّ الشاعر يقرر أنّ العمل الصالح هو أفضل كنز يدّخره الإنسان لمستقبله وحسن خاتمته .

ويبدو بقليل من التأمل أن هذه الأبيات الحكيمة ، تحمل من الإثارة ما يجعلها موضع إعجاب طبقات مختلفة من الناس . وليس إعجاب هؤلاء بما في هذه الأبيات من مواطن العجب ومكامن الدهشة ، بل بما تتضمنه من الحقائق التي تصوّر ظواهر معيّنة في المجتمع . ولا بأس من أن يعجب كل إنسان بما يهمّه من الشعر . فلكلّ إنسان ملء الحريّة في أن يقرأ ما يشاء ، وأن يتأثر بما يعجب به من الأشياء ، على أن لا يزعم أنّه يفهم سرّ الشعر ، ويضع يده على جوهر الشاعرية ، فهذا مزعم بعيد بحاجة الى ألف برهان ، إذ لا يكفيه برهان واحد ، لأنّ فهم الشعر الحقيقي غاية بعيدة المرام ، فلا تنال إلاّ بشقِ النفس ، وبعد توفر الموهبة الأصيلة والطبع السليم .

والذي يقرأ الشعر من أجل الشعر هو الذي يَضَع يديه على مواطن العجب فيه . وهذه الصفة لا تتوفر إلاّ في إنسان له صلة وثيقة بالشعر . فهو يقرأه مراراً وتكراراً ، ويتتبعه أينما كان ، فيعرف الفروق الدقيقة بين شعر وشعر ، وبين شاعر وشاعر . وتبدو صفات الشعر له

واضحة بيّنة تماماً كما تبدو ملامح وجهه في المرآة . فإذا قرأ قصيدة عرف وزنها وتبيّن سماتها وملامحها من لين وسهولة أو شدّة وخشونة . فإذا كانت القصيدة تشكو بعض العيوب ظهرت لعينه كأنها البُقع السود في الثوب الأبيض . وإذا كانت القوافي متخلخلة صَنَعتْ في سمعه كما يصنعُ النغم الناشز في سمع الموسيقي البارع . وهكذا يكون كأنه جهاز حساس يلتقط الموجات الصوتية بكل دقّة واستيعاب . أمّا من لا يتيسر له معرفة وزن القصيدة مثلاً إلا بعد تقطيعها ، فهيهات أن يعرفَ بقية صفاتها وسماتها ، وهيهات أن يضعها في موقعها المناسب من الشعر . وينطبق هذا على بقية أجزائها ومكوناتها . فالفصاحة ليست مجموعة قواعد يطبقها الناقد على القصيدة ، ويرجع في تطبيقها الى كتاب البلاغة ، بل هي خبرة عميقة بجوهر الكلام ، يحسّ فيه أي نبوٍّ ويؤنس أي خروج على قواعد الصياغة الجميلة الأنيقة .

فإذا كان قارىء الشعر في هذه المنزلة من حسن التقدير والتقييم ، فهو الصيرفي الذي لا يخونه ذوقه ولا يخذله إحساسه ، بل الذي يساعده سمعه المرهف على التقاط كلّ ما دق من الأنغام ، وكل ما خفي من الصفات والسمات . وهو الخبير بمواطن العجب القادر على إبراز مكامن الدهشة . وكل من افتقد شيئاً من المؤهلات فهو عاجز ومقصّر ، ولا يحق له أن يتكلم في الشعر ويتصدى لكشف مواطن الجمال فيه ، وإن زعم ذلك . فالذي لا يفرّقُ بين القصيدة والمقال الصحفي ، فلا ينظر إلاّ الى الفكرة والموضوع في القصيدة ، فهو جدير بأن يصمت صمت أبي الهول ، أو يشغل نفسه بشيء غيرالشعر ، فذلك أليق به ، وأصوَن لقدره .

كما أنّ من الجدير بنا أن ننبه إلى أنّ من شرط من يتصدى لهذا الموضوع أن يكون صادقاً في قراءة الشعر من حيث المحافظة على الحركة الإعرابية والضبط اللغوي . وإلاّ فهل يعقل أنْ يتصدى لهذه المهمّة من لا يستطيع إتقان القراءة ؟ ونحن نعلم أن القراءة المتقنة الدقيقة هي من المهمّات الأساسية التي يجدر بالطالب أن يتحلى بها وهو في الصف السادس الإبتدائي . وربمّا بلغ بعضهم سنّ الكهولة وهو لا يجيد قراءة جملة ولا حفظ بيت من

الشعر . ومع ذلك يصرّ على أن يتصدّى لهذه المهمّة ، فيخوض في حديث الشعر والشعراء خوض الخبير ، ويكتب فيه كتابة الناقد القدير . وإذا سئل عن شيء مما كتب لا يتفق مع العقل والمنطق قال : هذا رأيي ، وأنا حرّ فيما أقول وأكتب .

ولا شكّ أن القوافي والأوزان من مواطن العجب في الشعر ، بل هي أصل مواطن العجب وبخاصة إذا تولاها شاعر بارع مثل شوقي ، فهو عندئذٍ يبلغُ ببراعته اللباب ، ويأتيك بالعجب العُجاب . ونستطيع أن نقدّر ذلك إذا اصطدمنا خلال قراءتنا للشعر بأحد الأبيات المختلة أو القوافي التي تشكو الإقواء والإكفاء أو السناد بأنواعه المختلفة ، وهي عيوب معروفة في دولة الشعر . وكلّما كان الشاعر راسخاً في القصيد قادراً على جودة الصياغة ، كان أكثر شغفاً بالنغم وميلاً للموسيقى . وهذا عمر أبو ريشة يتحدث عن شغفه بالموسيقى وولوعه بالكلام الجميل فيقول : كما أن اصغائى الى رواة الشعر في زمني المبكر طبعني على محبة الكلمة الأنيقة التي تمتاز بالرشاقة ... كانَ وما يزال لها علي فعل سحر لا يقاوم ، لأنها تغمرني بالهدوء والسكينة ، وتملأ نفسي بالراحة والاطمئنان .

والذي يقرأ كلام عمرهذا عن أهمية الموسيقى في الشعر ، يحسّ أنّه رجل ، لفرط ما أتاه الله من مواهب فنيّة ، من رهافة حسّ ، وبراعة ذوق ، يجد نفسه مندفعاً للتعبير عن هذه النزعة الأصيلة فيه ، ويثور على الذين يريدون أن يمسخوا الشعر بإلغاء موسيقاه فيقول : ثمّة مؤامرة عالمية تحاك ضدّ هذا الشعر وما وراء الشعر من قيم إنسانية جمالية . فدبروا المؤامرة ، يريدون أن يسبح الشعر الحديث في الفراغ ، أجل في الفراغ ، يغرقونه بالأفكار التافهة ، وينسجونه على مناديل السماجة والقبح إلخ ...

ولا نريد أن نغرق في الحديث عن موسيقى الشعر ، وهل هي ضرورية في الشعر أم لا . فالجدال في هذا الموضوع من المراء الذي لا غاية من ورائه إلاّ الكيد للشعر العربي ، وكل ما يمتّ إلى التراث العربي بصلة . ونحن نؤكد أن الأوزان والقوافي هي من مواطن العجب ومكامن الدهشة في الشعر . وكل نفي لذلك هو من المماراة والمماحكة وتضييع الوقت . وإلا فكيف يستغني الشعر عن النغم ؟ ألا ترانا نستمع إلى فيروز وهي تغني بعض الموشحات أو الأغاني الحديثة فنطرب للنغم ونغيب مع الموسيقى دون أن نفكر في المعنى وما يقصده

الشاعر من وراء هذه القوافي والأوزان ؟ وكثيراً ما نطرب للأغاني الشعبية التي نسمعها في حلقات الدبكة ، دون أن نفهم المقصود منها . وتظهَرُ قيمة هذين العنصرين (أي عنصر الأوزان وعنصر القوافي) إذا قرأنا شعراً مختل الوزن مضطرب القافية . عند ذلك نشعر بما في النغم من نشاز فنحس بالكراهية والإشمئزاز .

ومن مواطن العجب في الشعر ما يطلق عليه البديعيون اسم الطباق والمقابلة . ولا تهمّنا التسمية البديعية بقدر ما يهمّنا ما يحمل هذا المصطلح من تقابل المعاني وتنافرها . هذا الفن البديعي من منابع الشعر الثرة . وقلّما تخلو منه قصيدة ، بل قلّما تخلو منه قطعة شعرية . ومنذ قال عنترة :

لا تسقني ماء الحياة بذلّةٍ بل فاسقني بالعزّ كأس الحنظل

منذ قال عنترة ذلك ، والطباق والمقابلة يتدفقان بالمعاني على الشعراء . وقبل الشعراء لم يستغنِ الأنبياء عن هذا النبع الثر . فقديماً قال السيد المسيح : السماء والأرض تزولان وكلامي لا يزول . فهذه المقابلة في بيت عنترة بين ماء الحياة والذل من جهة ، وكأس الحنظل والعزّ من جهة أخرى في غاية الطرافة والجمال . كذلك مقابلة السيد المسيح بين زوال السماء والأرض وعدم زوال كلامه هي أيضاً في غاية الطرافة والجمال .

ومن مواطن العجب في الشعر ما يطلق عليه النقاد المحدثون مصطلح الصورة الفنية أو البيانية أو الأدبية . وقد تنبّه هؤلاء النقاد الى ما يمكن أن تثيره هذه الصورة في النفس من أنواع العجب والدهشة ، فألفوا المؤلفات الكثيرة الضافية عنها . كما أخذ طلبة الدراسات العليا يقبلون عليها بفضل ما يلاقونه من توجيه المشرفين على الكتابة في موضوع الصورة الفنية . ولا شكّ أنّ للاحتكاك بالنقد الحديث أثراً في ذلك كلّه . ومن أبرز الشعراء في الاهتمام بالصورة الفنية والعناية بها وإعطائها مزيداً من الشغف والولوع عمر أبو ريشة . فهو شاعر لا يسبق في رسم الصورة الطريفة ، بل نستطيع أن نقول إنّ شعره متحف صور ومنجم رسوم ولوحات . وصوره لا تقوم على التشبيه والمجاز والكناية كما كان يفعل القدماء ومقلّدوهم من المحدثين ، بل هي صور تقوم على الظلال والألوان والأصباغ .

والصورة في شعر عمر موضوع خِصب واسع ، يضيق المجال عن إيفائه حقه في هذه العجالة ، فعسى أن نتمكن من ذلك في مناسبة أخرى .

ومن مواطن العجب في الشعر التصريع والترصيع ، وكل ما نبّه عليه علماء البديع من أشكال البديع اللفظي والمعنوي . وليس صحيحاً ما يتداوله النقاد في هذه الأيام من أنّ هذه الأشكال صناعة لفظية ، بل هي منابع عجب ودهشة وسحر وإثارة . والمعتمد في ذلك هو ذوق الشاعر . فمن الشعراء من يستعملها فيأتي بالطريف الممتع . ومنهم من يستعملها فيجيء بالمعنى الفجّ المنفر . والمسألة في النهاية مسألة ذوق وقضية شاعرية .

وصفوة القول أنّ مواطن العجب والدهشة و السحر والإثارة في الشعر كثيرة ومتعددة . فهي عالم فسيح من البدائع والطرائف والمثيرات التي لا تخضع للحصر ولا تقف عند حدّ . وحسبنا أننا أشرنا الى شيء منها في هذا المقال . وعذرنا في عدم الإحاطة بها ما ذكره النقاد العرب منذ القديم : « من الأشياء ما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة » . وقد يكون أقرب الى الدقة أن نصوغ كلام العرب على الوجه التالي : من الأشياء ما يلمّ به الإحساس ويعجز عن نقله التعبير . ولا بدّ أن نعترف أننا عاجزون عن الإحاطة بمواطن العجب في الشعر وإن كنّا نحسّها ونتذوقها ونستمتع بها .

ظاهرة التصحيح والتنقيح في عملية الإبداع الشعري

من المعروف أنّ الشاعر الكبير جميل صدقي الزهاوي كانَ كثير التصحيح والتنقيح لشعره ، وأنّه كانَ معنيّاً بتتبع عباراته وتراكيبه وإجراء ما يلزم من التعديل والتبديل وأنّه كانَ يكثر من ذلك حتى أنّ الأستاذ إبراهيم الوائلي استطاع أن يؤلف من هذه التصحيحات والتنقيحات والتعديلات والتبديلات كتاباً أسماه « اضطراب الكلم » .

ولقد استوقفتني هذه الظاهرة فجعلتني أفكر في مدى ما يجوز للشاعر من حقٍ التدخل في النص والرجوع اليه بالتعديل ، ومحاولة تحديد الوقت المناسب لذلك ، أيكون في خلال العمليّة الإبداعية وهو ما جرى على ذكره النقاد والخبراء في الموضوع أم يكون بعد ذلك بأزمنة قريبة أو متراخية ؟

كلّ ما أعلمه من خلال خبرتي الشخصية في الموضوع أنّ ظاهرة التصحيح والتنقيح تتمّ في نطاق العملية الإبداعية ، وأن القصيدة إذا تمت فقلّما يعود إليها صاحبها بالمراجعة والتثقيف . وهذا هو وجه الغرابة فيما قرأته عن الزهاوي . فهو يخالف في ذلك سنّة الشعراءِ المتبعة من أنّ التصحيح لا يكون إلاّ في نطاق العملية الإبداعية . وهذا دليلٌ على عدم أصالته الشعرية وتعليل لقصوره عن بلوغ المرتبة التي بلغها شعراء آخرون .

ونحن لا نستطيع أن نحكم الشعراء كلّهم بهذه القاعدة . ذلك أنّ العملية الإبداعية ، تبقى على الرغم من كثرة من تحدثوا عنها لغزاً لا يستطيع أحد تفسيره . فليس ثمة من وصف هذه العملية وصفاً صحيحاً دقيقاً ، وذلك للأسباب التالية :

١ ـ أن الشعراء لا يحبون أن يجهروا بمدى ما يقاسون من جهد خلال العملية الإبداعية حتى لا يخسروا إعجاب الآخرين بهم ، وحتى يُوهموهم أنّهم نظموا قصائدهم بسرعة عجيبة . فهم يؤثرون أن ينسبوا ذلك الى الوحي والإلهام لا الى التصحيح والتنقيح والتحكيك والتثقيف ، خشية أن يعتقد من حولهم أنهم ينحتون من صخر ، فهم يُحبّون أن يعرف الآخرون أنهم يغرفون من بحر .

٢ ـ من الشعراء من لا يعي أبعاد العملية . فهو من ثمّ غير معنيّ بوصف ما يواجه خلال العملية من صعوبات وعقبات . فربّما كانَ من شرط من يتصدّى لوصف هذه العملية أن يكون ناقداً بارعاً قادراً على تسجيل كل ما يواجهه أو يدور حوله من أحداث ومظاهر... وليس كل شاعر بقادر على ذلك لافتقاده ملكة النقد أو لقلة عنايته أصلاً بالموضوع . ولنا برهان على ذلك بشوقي وحافظ وهما من كبار شعراء العصر . ولم يُنقل عن أحد منهما أنّه تحدث عن هذه الظاهرة .

٣ ـ ثمة طائفة من الشعراء ينظمون بما يشبه الارتجال . فلا يكادون يصححون لفظاً ولا ينقحون عبارة . وهؤلاء ليس عندهم ما يقولونه إذا سئلوا عن هذا الموضوع . فهم يعدّون القضية عملاً مفروغاً منه خالياً من المظاهر والظواهر . وما هو إلاّ أن تجول أقلامهم في القرطاس حتى تنثال عليهم المعاني انثيالاً وتجيئهم الألفاظ أرسالاً . وكان من هذا النمط الشاعر العراقي عبد المحسن الكاظمي الذي كان يرتجل القصائد الطوال دون عناء ، وأستاذنا الشاعر اللبناني جميل فاخوري الذي لم يكن يرتجل ارتجالاً ، ولكنّه كان ينظم بسرعة تشبه الارتجال . فكان ينظم قصيدة مطوّلة في عشر دقائق أو ربع ساعة . وكانَ متأهباً دائماً لقول الشعر الجزل المتين العميق .

٤ ـ ثمة طبقة من الشعراء تعرف ضربين من العمليات الإبداعية :

أولاهما : طول التأمل والتأني والإكثار من التصحيح والتنقيح خلال العملية الإبداعية نفسها ، والتوفر على النظم بمزيد من الجهد والعناء . وهم يلجأون الى ذلك عند اقبالهم على نظم قصيدة لها في أنفسهم أهمية واعتبار . وعندما يريدون الإبداع الحقيقي ذا القيمة الفنية الرفيعة .

الثانية : أن ينظموا دون تمهل ولا تأنٍّ ، بل بالسرعة التي تفرضها عليهم مقتضيات الحال . ويكون ذلك عندما تقتضيهم الظروف المشاركة في بعض المناسبات الطارئة . حينئذٍ ينظمون الشعر بسهولة ويسر ، ويقدّمون ما تيسّرَ لهم دون

أن يستبطنوا أعمالهم ولا أن يستدرّوا عواطفهم ولا أن يُطيلوا التفكير . وما هي إلا معانٍ تعرض لهم فينقلونها الى الطروس على حالها .

ومن هؤلاءِ الذين عرفوا بالنظم على كلّ من هاتين الطريقتين خليل مطران . فقد أعلن هو بنفسه عن ذلك في بعض المقابلات التي أجريت معه . وقال إنّ قصائده الرائعة مثل مصرع بزرجمهر والمساء والأسد الباكي ووقفة في ظل تمثال رعماسيس ، نظمت على الطريقة الأولى ، في حين نظمت بقية قصائده في المديح والرثاء وغيرهما من المناسبات على الطريقة الثانية .

أما شـوقي فكان من ملتزمي الطريقة الأولى فقد اطلعت على بعض مسوّدات قصائده ، فوجدت فيها ما يشي بكثير من الصنعة والتعب ، على الرغم من أنّ حافظ إبراهيم كان يقول عنه : « إنه يتناول الكلام من كمه » ، إشارة الى سهولة نظمه للشعر في مختلف المناسبات . وكأن حافظاً كان يقيس شوقي الى نفسه ، فقد كان كثير التعمل والمكابدة في نظم الشعر . قال خليل مطران في ذلك : يتعب في قرض الشعر (يقصد حافظ إبراهيم) تعب النحات الماهر في استخراج تمثال جميل من حَجره .

وإذا كان الأمر كذلك فليس ثمّة اعتراض على مبدأ التصحيح والتنقيح خلال العملية الإبداعية ، بل الاعتراض ينحصر فيما يخرج عن نطاق تلك العمليّة . وهذا ما ينقله النقاد عن كبار الشعراء . فمن ذلك ما تحدث به ريدلي عن كيتس : إنّ كيتس قلّما كان يعود على قصائده بالتصحيح في جلسات أخرى غير جلسة الإبداع . ويُنقل عنه قوله : إنّ عقلي يكون من النشاط في لحظة الكتابة بحيث يماثل خيالي ، بل إنّ ملكاتي لتبدو مثارة الى أقصاها ، فهل لي بعد أن يتعطل خيالي وأفقد الحرارة التي كنت أكتب بها ، هل لي أن أجلس في برودة وليس معي سوى ملكة واحدة لأفقد ما كتبت في حمّى الإلهام ؟

هذا الكلام الذي يقوله كيتس شبيه بما نقله الدكتور مصطفى سويف عن عدد من الشعراء الذين أجرى عليهم الاستبار أو الاستفتاء حول العملية الإبداعية . فهذا الشاعر

السوري رضا صافي يقول في هذا الشأن : بعد الانتهاء من القصيدة أعيد النظر فيها فاستبدل بعض كلماتها كلمات غيرها . وأحياناً أنقل بيتاً من مكان إلى آخر في نفس مقطعه . وهذا يجري على النسخة الموحّدة . فإذا تمّ ذلك نسختها نهائياً بقلم الحبر الأسود أو بواسطة الآلة الكاتبة استعداداً لإلقائها أو نشرها . فإذا ما ألقيت أو نشرت انبت ما بيني وبينها ولم يبقَ لي أيّ حق باستبدال أية كلمة منها .

وهذا التقرير الذي يقوله كيتس ويؤكده رضا صافي هو ما أبلوه واختبره خلال عمليات الإبداع الشعري التي أمارسها ، إذ إنّه ليس من السهل استعادة الفوران العاطفي الذي يحسّه الشاعر خلال عملية الإبداع الشعري . ولذلك كانت العودة الى القصيدة بالتصحيح والتنقيح ضرباً من التكلف غير المحمود إلاّ في الحالات النادرة حين يبرز خطأ لغوي ظاهر أو حينما يعرض تعبير أجمل وأليق . فهذا يحصل ولكن في نطاق ضيّق جداً . ويفضل الشاعر المحقق أن يحذف ما يستضعفه من شعره على أن يعود عليه بالتصحيح والتنقيح للسبب الذي أسلَفْتُ .

أمّا الزهاوي فقد كان يكثر من ذلك لأنه لم يكن يطمئن الى تمكنه من السيطرة على أسلوبه ، ولم يكن يملك القدرة على التعبير الفصيح ابتداءً ، ولذلك كانَ يلجأ الى التعديل والتبديل . وقد أنس هذه الصفة فيه الكاتب الكبير أحمد حسن الزيات ، فقال : والزهاوي شاعر من شعراء الفكرة البصيرة النافذة والفطنة الناقدة ، وليس له الأذن التي تموسقُ ولا القريحة التي تصنَعُ ، فاللفظ قد لا يختار والوزن قد لا يتسق والأسلوب قد لا ينسجم . ولكن الفكرة الحية الجريئة تعجّ بين الأبيات المتخاذلة عجيج الأمواج المزبدة بين الشواطىء المنهارة .

وكان العقاد قد أخذ على الزهاوي ظاهرة التسرع والطفر في اتخاذ الأفكار والمواقف فقال : والسرعة الى التفكير مع السرعة الى العدول عن الفكرة في وقت واحد هما آفة العجلة في مواجهة الزهاوي لمسائل العلم والأدب أو مسائل الاجتماع والاخلاق . فليس أسرع منه الى اختطاف الرأي الشائع واختطاف الردّ عليه . فهو في وَثَباته

المتلاحقة على مكان واحد يصعد منه وينزل اليه ، ويثبت عليه صاعداً ونازلاً ومتردداً أو مستقراً .

لقد أورد الاستاذ إبراهيم الوائلي قول العقاد هذا في معرض تعليل تنقل الزهاوي في أفكاره وآرائه ونظرياته ، وأراد أن يُفسّر به ظاهرة التصحيح والتنقيح عنده فقال : غير أنّ الذي يعنينا ما وصفه به من السرعة ، فإذا كان الزهاوي قد عُرف بسرعة التفكير وسرعة العدول عن الفكرة ، فليس بغريب أن يسرع في عملية الإنشاء والبناء ، فتأتي الصورة عنده مهزوزة مضطربة ، ثمّ يحاول اصلاحها فيعدل عن بعض المفردات والصيغ التي أسهمت في تلك العملية ليضع مكانها مفردات وصيغاً أخرى قد تكون مماثلة لتلك إن لم تكن دونها ، وليس للتفوق من سبيل إلاّ في القليل منها .

وليست ظاهرة التصحيح والتنقيح هذه محصورة في الزهاوي وإن كان يصلحُ أن يُضربَ مثالاً عليها . فالعقاد الذي نقلنا رأيه في الزهاوي آنفاً هو أيضاً ممن عُرف بهذه الظاهرة غير المحمودة ، التي كانت سبباً في أنْ يبادره النقاد بالهجوم . وقد أشار الى ذلك الأستاذ أحمد إبراهيم الشريف في كتابه الذي عنوانه : المدخل إلى شعر العقاد ، وضمن باب مستقل أطلق عليه اسم « التنقيحات » يبدأ بهذا التساؤل : لقائل أن يقول : متى كان التنقيح تهمة يُتّهم بها الشعراء ويدافع عنهم ضدّها النقاد والمعلّقون ؟

وينتقل المؤلف الى شرح معنى التنقيح بمفهوم العقاد فيقول : ولكنّه تاريخ يقتضينا شرح معنى التنقيح في المذهب العقادي الجديد ، ومعناه في هذا المذهب هو تغيير الكلمة أو الكلمات تغييراً أو تعديلاً جزئياً أو تحويراً مكانياً بالتقديم والتأخير بغية أن يأتي النص بالصورة على شكل أوضح وأجمل (المدخل الى شعر العقّاد . ص ٢١٤) .

وصاحب كتاب (المدخل الى شعر العقّاد) لا ينكر هذه الظاهرة في شعر العقاد فيقول : ولقد نقّحَ العقاد شعره حينما طبع دواوينه الثلاثة الأولى مجتمعة مع الجزء الرابع في مجلد واحد ، وعاد مرّة ثانية عليه بالتنقيح حينما أصدر المختار من شعره في (ديوان من دواوين) ولكنّه على كثرة التنقيحات التي أجراها لم ينقض معنىً الى عكسه ، ولا هو

غيّر فيه شيئاً غير الصناعة بغية الجلاء والوضوح ، ولا غيّر في ترتيب الأبيات حين غيّر إلاّ ما كان في الصياغة الأولى نابياً قلقاً في موضعه فاطمأنّ في الموضع الجديد .

وصاحبنا يُدافع عن العقاد بشراسة وعناد لا يعرفان اللّين ولا المهاودة بل لا يمتّان الى المنطق السليم بصلة للأسباب التالية :

١ ـ يتعلل المؤلف بأن العقاد لم ينقض المعنى إلى عكسه . وهو يشير بذلك إلى ما كان العقاد بنفسه قد أخذه على شوقي من انتقاله في مسوّدة قصيدته التي نظمها على قبر نابليون من المعنى الى عكسه. والجواب على ذلك أنّ القصيدة ليست تقرير شرطي يلتزم به الشاعر ، فربما انتقل من النقيض الى النقيض إذا اقتضت الظروف ذلك . فليس ثمّة شيء يُجبر الشاعر على التمسك بمعانيه . وللناس من الشاعر المعنى النهائي الذي يستقر عليه ، وليس من حقّهم مشاركته في أفكاره وخلجات فؤاده ولا التحكّم فيما يأخذ أو يدع خلال عملية الإبداع الشعري .

٢ ـ إنّ ثمّة عوامل كثيرة تفرض على الشاعر تغيير معانيه والتصرف في أفكاره ، خلال عملية الإبداع الشعري . فهذه المعاني رموز لعواطف معيّنة . وقد يجد الشاعر أن المعنى الذي عبر عنه ليس مناسباً فيلغيه أو يعوّضه بنقيضه . ومن عوامل التغيير هذه ما هو بياني ومنها ما هو موسيقي ، ومنها ما هو لغوي ، ومنها ما هو جماليّ عام . وما دامَ الجمال الفنّي هو الهدف الأسمى من نظم الشعر فلا بدعَ أنْ تهون أمامَهُ كل التغييرات والتبديلات .

٣ ـ ليس ما أُخذ على العقاد هو ما كان يجريه على قصائده من تنقيح خلال خوض عمليّاته الإبداعية . فذلك حقّ له لا يُجادله فيه أحد . بل هو ما كانَ يُجريه على قصائده من تنقيحات في طبعاتها الثانية والثالثة . وهي ظاهرة كما أسلفنا ليست سليمة ، لأنّ فورة الإحساس بعد الانتهاء من العملية الإبداعية تكون قد خمدت فيضطر الشاعر لإجراء التصحيح بعقله الواعي البارد . وفي هذا ما فيه من خطر على العمل الفني .

على أنّ البرودة تتسرب الى شعر العقاد لا من خلال التصحيحات والتنقيحات التي كان يجريها على شعره فقط ، بل من خلال ما يدخله فيها من توليدات عقلية وقياسات منطقية وجفاف عاطفيّ وخشونة أسلوبية تظهر في معظم ما نظمه من شعر . والغريب في كلّ ذلك أنّ العقاد وتلاميذه يريدون أن يقنعوا نقاد الشعر أنّه أشـــعر من شوقي . وكـــلّ ما نسطتيع أن نقوله في ختام هذا المقال ما قالته العرب في مثل هذا المقام : أين الثرى من الثريّا ؟ لقد بلغ شوقي في شعره من القوة والإتقان والعمق والتنوع والغزارة ما لم يبلغه شاعر معاصر بشهادة أبرز شعراء العصر ونقاده وعلمائه . وليس في وسع العقاد وأنصاره إنكار ذلك .

تطور الشعر العربي بين جيلين

من يراقب تطور الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن حتى أيامنا هذه ، يلمسُ تغييراً كثيراً في ملامح القصيدة العربية ، بحيث يحسّ كأنّه ينتقل من عصر الى عصر ، ويعبر من حضارة إلى حضارة . فلا يستطيع أحد أن يُنكر أنّ هذا الشعر الذي نقرأه غيرالشعر الذي كان ينظمه شوقي وحافظ ومطران في مطلع هذا العصر .

ولا يظنن ظانّ أني أقصد بالشعر الذي نقرأه في أيّامنا هذه ما يسمى بالشعر الحر أو الشعر الحديث ، فما زلْتُ متمسكاً بشعرنا العربي الأصيل الذي يُطلق عليه اسم « الكلاسيكي » . والموازنة التي أنا منهمك بإجرائها لن تخرج عن حدود الشعر الكلاسيكي هذا ، لأننا لو أردنا أن نتتبع التطور الذي أدخلته حركة الشعر الحديث في هيكل القصيدة العربية ومضمونها ، لطال بنا السير وعجزنا عن تحقيق الأهداف . فلا شكّ أن تلك قضيّة خطيرة ، ليس من السهل تناولها في مثل هذه العجالة السريعة .

إنّ الهدف الذي أشدد عليه في هذا المقال هو التطور الذي طَرَأ على القصيدة العربية الأصيلة منذ مطلع هذا القرن حتى أيّامنا هذه . ولقد مثّل هذه القصيدة طوال هذه المدة التي تقارب ثلاثة أرباع القرن جيلان من الشعراء ، كانَ لكل منهم شأن في بناء نهضة الشعر ، والمساعدة على تطوره والأخذ بيده حتى بَلَغَ ما بلغ من تقدم ورقي في أيّامنا هذه .

الجيل الأول : ويمثله شوقي وحافظ ومطران .

الجيل الثاني : ويمثله الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة .

ولقد كانَ من الممكن أن نلحقَ الأخطل الصغير بزمرة الجيل الثاني ، لولا أننا نحسّ أنه أكثر التصاقاً بالحركة الرومانسية اللبنانية التي كان من أعمدتها الياس أبو شبكة ويوسف غصوب وأمين نخلة وغيرهم . فهذه الحركة الرومانسية لها حديث خاص وموقف خاص في غير هذا الموعد والمكان .

لقد كانَ هذا الجيلان يمثلان قوّة القصيدة العربية وعنفوانها ، وأقصى ما بلغته في تاريخها الطويل من إتقان وتجويد ورقة وأناقة وقوة أسر وحرارة عاطفة ، بحيث نستطيع أن نزعم ـ ونحن مطمئنون ـ أنّ هذه القصيدة قادرة بما تملكه من سمات جميلة وخصائص أصيلة أن تبذ القصيدة العربية في ذروة قوّتها وتفوقها على عهد أبي تمام والبُحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري . فإذا لم تكن تبذها وتتفوق عليها ، فهي على الأقل تضاهيها وتجري معها في مضمار . مع أننا لا نبالغ إذا قلنا : إنّ هذا التفوق ليس موضع شك ولا تساؤل . فالقصيدة العربية المعاصرة أكثر عمقاً وأوسع نظرة وأجمل صناعة من القصيدة العربية على عهد الدولة العباسية في قمة حضارتها وعنفوان نهضتها . والقضيّة واضحة ليستْ بحاجة الى البراهين والأدلة . فنحن ـ على ما نملك من خبرة في فهم الشعر وتذوقه ـ أكثر شغفاً بقراءة هذا الشعر المعاصر منا بقراءة شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي .

ولا شكّ أنّ النهضة الفنية العلمية الثقافية التي شملت العصر من جميع نواحيه ، كانت السبب في أن يبلغَ شعراؤنا المعاصرون من الإبداع الفني ما لم يستطعْ أن يبلغه غيرهم من شعراء القرون الأولى ، ذلك لأن شوقي وحافظاً ومطران ، ثم الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبا ريشة يمثلون خلاصة الشعر العربي قديمه وحديثه . ولا أظنّ أنّ أحداً من شعرائنا القدامى يسبقهم أو يتفوق عليهم في مجموعهم .

وليس من الميسر إجراء موازنة بين هؤلاء وشعراء الدولة العباسية وهم أبو تمام والبحتري والمتنبي ، ولكنني في قرارة نفسي أفضل هؤلاء على أولئك . ولي من الأدلة والبراهين ، ما أستطيع به حسم المسألة لو كان في الوقت متّسع . هذا علاوة على أنّ القصد ينحصر في دراســة التطور الذي لحق بالشعر بين الجيلين اللذين أتينا على ذكرهما من الشعراء .

سَنضعُ كما أسلفنا شوقي وحافظاً ومطران في جانب ، والجواهري وبدوي الجبل وأبا ريشة في جانب ، ونحدد خطوط التطور ومظاهره عن طريق الموازنة العامة بين هذيـن الجيلين . وسنحصر هذا التطور في نقاط محددة هي :

أولاً : نظم شعراء الجيلين في المناسبات على اختلاف أنواعها . بيد أن الجيل الثاني يختلف عن الأول في أنّه كان كثير الاحتفال بالمناسبة والاهتمام بما يستوحيه منها . فلا يشارك في مناسبة لا تمت بصلة الى القضية الوطنيّة ، أو هو قلّما يفعل ذلك . أمّا الجيل الأول ، فكان يشارك في مناسبات شخصية لا تخصّ الشعب ولا الوطن ولا تمت إليهما بصلة لا من قريب ولا من بعيد كاحتفالات الزواج وافتتاح المدارس والمعاهد والجامعات والمصارف الجديدة . وهذا كثير في شعر مطران ولكنّه متوفّر أيضاً في شعر شوقي وحافظ بصورة أقل وأضيق . ولا بدّ من التنويه بأنّ حافظ إبراهيم كان أقلّ احتفالاً بهذه الموضوعات ، وأكثر إخلاصاً لنفسه في التعبير عن موقفه في هذه المناسبات والأحداث . وإذا راجعنا دواوين الشعراء الثلاثة وجدنا شعر المناسبات وبخاصة الرثاء أغزر عند مطران منه عند زميليه ، وإن كان حافظ ـ كما ذكرنا ـ أكثرهم حرصاً على أن يكون صادقاً وأميناً في نقل مشاعره . ونحن لا ننكر أنّ الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبا ريشة شارك كلّ منهم في مناسبات مختلفة . والجواهري له قصب السبق في هذا المضمار ولكنــه ـ والحق يقال ـ حريص على حسن استغلال المناسبة والتعبير المخلص عنها ، قادِر على تفجير ما في نفسه من طاقات الشاعرية وحرارة العاطفة ، بحيث تكون المناسبة كأنّها شيء يهمّه وحده دون بقية الناس . ومن هنا سرّ نجاحه في ما نعيَ عليه من شعر المناسبات . فمعظم شعر الجواهري مُستوحى من مناسبات كانَ للجواهري صلة عميقة بها . ولذلك استطاع أن يُعطيها حقّها من حرارة العاطفة وعمق الفكر وصحة المعنى . ومع ذلك فلا الجواهري ولا بدوي الجبل ولا أبو ريشة نزلوا الى مستوى المناسبات الشخصية والخاصة التي لا تُشرّف الشعر ولا الشعراء كعقد قران وافتتاح مدرسة أو مشروع . فقصائد الشعراء الثلاثة التي قيلت في المناسبات هي بصفة عامة قصائد مصفّاة مقطّرة ، إذْ لم تكن المناسبة فيها غاية في ذاتها ، بل كانت معبراً الى قضية وطنية أو اجتماعية أو إنسانية ، أو متنفساً يبث الشاعر منه ما يضطرم في نفسه من عواطف

ويتأجج من أحاسيس ، فلم ينظم أحد من شعراء الجيل الثاني في مناسبة زواج أو افتتاح مصرف كما فعل مطران ، ولا في وصف مرقص أوتوديع وفد طلاّبي كما فعل أحمد شوقي ، ولا في احتفال للجمعية الخيرية ، أو لجمعية إعانة العميان كما فعل حافظ إبراهيم ، فشعراء الجيل الثاني أكثر حذراً وأشدّ تحفّظاً في ركوب مثل هذه الموضوعات غير المهمّة كما سنرى .

ثانياً : شارك شعراء الجيل الأول في السياسة فهاجم أحمد شوقي اللورد كرومر كما هجا رياض باشا ، وقال في مشروع ملنر . وكذلك نظم حافظ في رثاء مصطفى كامل وهاجم الإنجليز وهاجم وزارة اسماعيل صدقي باشا . وكلّها مناسبات كان حافظ يتطرق فيها الى القضية الوطنية ، فيتخذ المواقف التي كانت تسمح له بها الظروف . ولكنّه على الرغم مما ينسب اليه من فضل في ميدان الوطنية نراه قصيرة النفس في هذا المجال منخفض الصوت يحسب حساب الإنجليز ويبدي حرصاً شديداً على وظيفته بدار الكتب فيعود الى المراوغة والتزام الحذر ، فنراه يمدح الإنجليز في قصيدة يمدح بها السلطان حسين كامل . قال :

فوالِ القوم إنّهمو كرام ... ميامين النقيبة حيثُ حلّوا

وليس كمثلهم في الأرض قوم ... من الأخلاق قد نهلوا وعلّوا

فمادِدهم حبال الود وانهضْ ... بنا فقيادنا للخير سَهلُ

فهذا موقف فيه من الحذر والمراوغة أكثر مما فيه من الصدق والوطنية . وكذلك صنع شوقي حين قال :

حلفاؤنا السكسون إلاّ أنّهم ... أرقى الشعوب عواطفاً وميولاً

ولا شكّ أن مطران كانَ أكثر وعياً للقضية الوطنية . ولكنّه كانَ حذراً ومجاملاً كذلك . ولكنّ قصائده في كبت الحريات وقانون الصحافة وفي حرب البوير وفي حرب طرابلس ، كلّها تمثل اتجاهاً وطنياً واعياً وصلباً يذكر لمطران في هذا

المجال . ولكنّه لم يكن شيئاً إذا قيس بمن جاءوا بعده في موضوع الوطنية والثورة .

أمّا الجيل الثاني فقد كان أكثر انغماساً في الحركة الوطنية واكتواءاً بنار التمرد والثورة . فالجواهري بديوانه ذي الأجزاء السبعة (التي أصدرتها وزارة الإعلام في بغداد) سجل حافل للحركة الوطنية في العراق بأبعادها الفسيحة وتاريخها العريق وميادينها الواسعة . ولقد كان الجواهري صوتها الناطق ولسانها المعبّر . ونحن لا نشدد على الناحية السياسية من منطلق الترويج لشعار معيّن أو الدعوة الى موقف خاص . فقد كنت طول عمري أُغلّب القيم الفنيّة في الشعر على غيرها من القيم . ولكنّ القصد من هذه الموازنة في مجال السياسة هو التشديد على ما يتميّز به الشاعر الصادق المكافح في ميدان الشعر نفسه ، عن الشاعر المجامل المتخاذل . فلم يكن ذكر المواقف الوطنية مقصوداً لذاته ، بل لما توحيه هذه المواقف من شعر عذب رقراق . فالشاعر الذي يُعطي الوطنيّة حقّها هو شـــاعر يرتفع بشعره من مستوى الكلام الصحفي العابر الى الكلام الخالد الذي تبقي تردده الأجيال . وكذلك عمر أبو ريشة وبدوي الجبل . فكلاهما شارك في الحركة الوطنية العربية في سوريا . وكلاهما حورب وشرّد ، ويظهر أثر ذلك في شعرهما الملتهب المضطرم .

ولقد دعوت في مواطن مختلفة الى التمييز بين مقاييس الشعر ومقاييس الوطنية . وليست هذه الدعوة كرهاً في الوطنية التي هي كالماء للإنسان ، بل لأننا نريد أن يكون الشعر خالصاً لوجه الشعر ، لا مطية للشعارات والدعوات الموجّهة من أيّة جهة كانت . فإذا علمنا هذا بدا لنا أن شعراء الجيل الثاني اكتووا بنار الوطنية أكثر من شعراء الجيل الأول الذي كان كثير الخوف والحذر . فقد كان شعر الجيل الثاني بصفة عامة لَهَباً ساطعاً ونقمة عارمة . ولقد ساعدتهم الظروف التي عاشوا فيها على أن يكونوا شعراء مجيدين محلّقين . ولو أردنا أن نحشد براهين على قولنا من شعرهم لضاقَ بنا المقام وطال المجال .

ثالثاً : الشعر يقوم في أساسه على العاطفة . ولقد عبّر شعراء الجيل الأول عن عواطفهم الى الحدّ الأدنى الذي كان يقبله عصرهم وبالطريقة التي كانت تناسبهم ، وتسمح به ظروفهم . بيد أنّ شعراء الجيل الثاني أحسّوا أنّ الشعر ليس عقلاً وفكرا فقط ، بل هو تعبير عن العواطف المتأجّجة والأحاسيس المتفجرة . ولهذا نرى الجواهري أكثر شعراء جيله حدة في الموقف وزخماً في المشاعر وتطرفاً في القول . ولبدوي الجبل وأبي ريشة نصيب كبير أو صغير من ذلك . ولا شكّ أنّ هذا الاهتمام بالعاطفة هو من ظواهر الفهم الصحيح للشعر الجيد ، والتقدير الحسن لقيمة العنصر العاطفي في الشعر ، فنحن حين نقرأ هؤلاء نحسّ أنّهم صدقوا في نقل أحاسيسهم وأحاسيس المجتمع بصورة عامة . وقد ينبري لنا من يتوهم أننا ننوي الغضّ من قدر شوقي وحافظ ومطران . وهذا غير صحيح . فمحبّتنا لهؤلاء لا تحدّ ، وقد عبّرنا في مناسبات مختلفة عن مدى تأثرنا بهم واستفادتنا من شعرهم وعبقريّتهم . غير أننا في البحث عن الشعر الصحيح ، نلمس أن شعراء الجيل الثاني كانوا أكثر فهماً لوظيفة الشعر واستيعاباً لأهدافه وتصوّراً لحقيقته من شعراء الجيل الأول . وربما حصّلوا هذا الفهم بفعل الحركات الأدبية والسياسية التي كانت تعمّ وطننا العربي بفضل احتكاكه بالشرق والغرب ، أو ربّما كان الموضوع ناجماً عن التطور الشامل الذي لا يهدأ ولا يتوقف . ومهما يكن من شيء فإنّ شعر الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبي ريشة أكثر تألّقاً وأعمق مضموناً وأشدّ حرارة في مجمله من شعر من قبلهم .

رابعاً : عني شعراء الجيل الأول بوصف مخترعات العصر . فقد وصف حافظ القطار ووصف شوقي الطائرة ، وكذلك وصف خليل مطران الطائرة بمناسبة قدوم أول طيار مصري من برلين الى القاهرة ووصوله إليها سالماً . وكانت قصيدة شوقي في وصف الطائرة من أبرز القصائد في فنّ الوصف . ومما يجدر عرضه منها قوله :

يتراءى كوكباً ذا ذنبٍ   فإذا جدّ فَسهماً ذا مضاءِ
فإذا جازَ الثريا للثرى   جرَّ كالطاووس ذيل الخيلاء

أرســلته الأرض عنــها خبراً طنّ في آذان ســكان السّماءِ

وكأنّ مطران وجد المناسبة ليتحدّى شوقي في جودة وصفه . فاستغل حادث وصول صدقي سالماً إلى مصر في رحلة شاقة أقيمت من أجلها الاحتفالات . فتطرق الى الموضوع نفسه . ومما قاله في ذلك :

فَرَس كما حلم الجدود مُجنّــحٌ قد حقّقتـــه يقظـــةُ الأزمـــان

يدعو الرياح عصيّة فتنيلـــه أكتفاها بالطـــوعِ والإذعـــانِ

يسمو فتتـضّع الشـــوامخُ دونـه حتى تؤوب بذلـــة الغـيطانِ

حتى إذا ما جال غير مدافـــع أو عام بين الليث والســرطان

ألوى يحط فما يقول شـــهودهِ إلاّ جلال النّســر فـي الطـيران

فإذا دنا خالوه عرشاً قائمـــاً شدّته أملاكٌ بـــلا أشـــطانِ

فإذا أسفّ رأوه مركـــبة لهـــا عجل تسيّرها يـــدا شـــيطانِ

فإذا جرى ثم استوى فوق الثّرى ظَهرت لهم أعجوبة الإنســـان

ولسنا بصدد الموازنة بين الشاعرين في هذا المجال ، فكلاهما مجيد مبدع . وهذا الإبداع في وصف المخترعات الحديثة مما يذكر لفرسان الجيل الأول ، لأن الجيل الثاني تغاضى عـــن هذا الموضوع عجزاً أو أنفة . فنحـــن لا نجد بين شعراء الجيل الثاني من وَصَف شيئاً من ذلك ، لأنّهم كانوا يعتقدون أنّ هذا الوصف ليس من وظيفة الشعر . وإذا كـــان بعض هؤلاء يعتقـــد أن وصف المخترعات هو من دلائل التجديد وآياته ، فقد كذب العقاد هذا الوهم ، وأثبَتَ أن واصف الطائرة ليس أكثر تجديداً من واصف الناقة ، وأنّ المسألة في الحالتين تتوقف على مدى صدق الشاعر وإجادته فيما يقول . ولذلك لم يجد شعراء الجيل الثاني أنفسهم مضطرين للنظم في

هذه الموضوعات التي لا تمت بصلة إلى أية قضية وطنية أو اجتماعية . فإنّ الشعر في نظر هؤلاء لم يكن يقال أو لا يستحق أن يُقال إلاّ في موضوعين : الوطن والمرأة ، وما تبقى فهو ليس بذي قيمة .

خامساً : في مجال العروض استخدم شعراء الجيل الأول معظم البحور على مختلف صورها ومظاهـــرها . وقد أظهروا في هذا الاستخدام جدارة ما بعدها جدارة . أمّا شعراء الجيل الثاني ، فقد اختلفوا عنهم في مجال العروض والأوزان . ونستطيع أن نحصر هذا الاختلاف في النقاط التالية :

أ ـ أكثر شعراء الجيلِ الثاني من الأوزان القصيرة والمجزوءة ، وبخاصة عمر أبو ريشة .

ب ـ كان استعمال الجيل الثاني للأوزان أضيق من استعمال الجيل الأول ، فقد استغنوا عن بحور كثيرة كانَ الجيل الأول يُكثر منها . وحسبي أن أضرب على ذلك مثالاً واحداً هو البحر الطويل . فقد استخدمه شوقي وحافظ ومطران بكثرة . أمّا الجواهري وبدوي الجبل ، فقد استخدماه بصورة أقل . أمّا عمر أبو ريشة فلم أجد في ديوانه « من عمر أبي ريشة شعر » الا قصيدة واحدة على البحر الطويل مطلعها :

حشت خطايَ الحمر عن هيكل القدسِ — وفي حمأة الأرجاس كفّرت عن رجسي

وأخشى أن يكون البحر الطويل في طريقه الى الانقراض . فقد طرحه المحدثون ولم يستفيدوا منه شيئاً ، وبخاصة أنه ليس من البحور الصافية ، وهي البحور المتماثلة التفاعيل .

ج ـ كان القدامى يكثرون من القوافي الكثيرة الحركات ، والتي يطلق عليها علماء العروض اسم المتراكب والمتدارك في مثل قول الشاعر :

إذا تضـــايق أمــر فانتظر فرجــاً — فأضـيق الأمر أدناه من الفرج

فهذه القافية فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين ويطلق عليها اسم المتراكب وقول الشاعر :

مِحَن الفتى يخبرن عن فضل الفتى والنار مخــبرة بفـضل العنبر

وهذه القافية فيها متحركان بين ساكنين ويطلق عليها اسم المتدارك . ولكن شعراء الجيل الثاني خففّوا من استخدام هذه القوافي ولجأوا الى نوع آخر يُطلق عليه اسم المتواتر في مثل قول الشاعر :

يجود بالنفسِ إن ضنّ الجواد بها والجود بالنفس أقصى غاية الجودِ

فهذه القافية فيها متحرك واحد بين ساكنين .

ولقد أكثر شعراء الجيل الثاني من مثل هذه القوافي ، وابتعدوا عن القوافي التي تكثر فيها المتحركات . ولعل السبب في ذلك أن القافية ذات المتحرك الواحد أكثر إيحاء لاعتمادها على حروف العلة ، وما تساعد عليه من مدّ الصوت .

سادساً : بقي أن أذكر أنّ شعراء الجيل الثاني كانوا أشدَّ ميلاً الى الغموض والاعتماد على الإيحاء أكثر من الجهر وقرع الآذان بالموسيقى القوية الشديدة . وفي حين لم يستهن الجواهري وبدوي الجبل وأبو ريشة بالعنصر الموسيقي ، إلاّ إنهم كانوا أقل من الجيل السابق اهتماماً بالمقابلات والموازنات والمحسنات اللفظية وغير ذلك مما يجعل الموسيقى قوية عاصفة لا رقيقة ناعمة كما هي عند الجيل التالي .

سابعاً : بقي شيء واحد لم نأتِ على ذكره في هذه الموازنة ، وهي أن اهتمامَ شوقي وزميليه باللغة كان أكثر من اهتمام الجواهري وزميليه من النواحي التالية :

أ ـ كان الجيل الأول يهتم باستعمال الألفاظ الغريبة . ففي شعرهم من الغريب شـــيء كثير . ولكــنّ شعراء الجيل الثاني كانوا أقلّ اهتماماً منهم بهذا الصدد ،

إلاّ الجواهري ، فقد أكثر من الحوشي والمهجور . أما البدوي وعمر فشعرهما مصفّى من الأكدار . ولذلك لم يكن بحاجة الى شرح لفظي .

ب - يبدو أنّ شعراء الجيل الأول كانوا أكثر اطلاعاً على علوم العربية ، ولذلك ظهر هذا الاطلاع في شعرهم من خلال حرصهم على مراعاة قواعد الفصاحة والبلاغة . أمّا الجيل الثاني فقد جعل ذوقه لا علمه هو الفيصل في تقرير ما هو مناسب وغير مناسب في هذا الموضوع ، لذلك كان شعر الجيل الثاني أكثر صفاءً ورونقاً .

ج - كان شعراء الجيل الأول أكثر قدرة على النظم فيما يعرض من مناسبات الحياة والمجتمع ، من شعراء الجيل الثاني وأسرع تلبية لمطالب المجتمع في المناسبات ، ولذلك كثر شعرهم واتّسعت دواوينهم ، لأنّ في شعرهم كثيراً مما أملته المناسبات الشخصية العابرة .

هذه نبذة حول الموازنة بين جيلين متتاليين من الشعراء ، كان من الممكن أن تطـــول وتمتد ، لولا أنّ المجال لا يتّسع . فلا شكّ أن مجال الموازنة بين هاتين الطائفتين من عمالقة الشعر خِصب ، وهو بحاجة الى مزيد من التأمل والتمحيص . وعسى الظروف أن تساعدنا على إنجاز هذه المهمّة .

الطريقة المدرسية في نقد النصوص وتحليلها

للنقد الأدبي أساليب متباينة واتجاهات مختلفة ؛ ثمّ هو إلى ذلك نظريات قائمة بذاتها تنظر كلّ منها الى النّص من زاوية معيّنة ، وتردّه الى أساس محدد ، ولسنا هنا في معرض التطرق لهذه النظريات والاتجاهات ، إذْ إنّ كلّ همّنا محْشُود الآن ، للحديث عن الطريقة المدرسية في نقد النصوص وتحليلها . وهي الطريقة التي يكثر استخدامها في المدارس والجامعات على اختلاف مستوياتها ومنازعها .

وقد تحدثت بعض المصادر الأدبية عن الطريقة المدرسية في النقد الأدبي ، فحصرتها في الخطوات التالية (١) :

١ ـ ربط الأثر الأدبي ببيئته التاريخية والاجتماعية .

٢ ـ ربط الأثر بحياة صاحبه ونفسيّته .

٣ ـ ذكر خلاصة ما فيه من أفكار .

٤ ـ تبيين قيمة الأفكار والعواطف والأخيلة بالنظر الى صحتها وقوّتها ، وحسن تسلسلها وصدق مؤدّاها .

٥ ـ إظهار قيمة الأسلوب من الناحية الفنيّة واللغوية .

هذه هي الخطوط العريضة للطريقة المدرسية في نقد النصوص وتحليلها . وقد تختلف قليلاً أو كثيراً من بيئة الى بيئة ، وقد يحصل تقديم أو تأخير في خطواتها ، ولكنّها تبقى في روحها وفي خطواتها العامة هي الطريقة المتبعة في تدريس النصوص الأدبية في الأقطار العربية .

وهي طريقة لا تقوم على أساس علمي صحيح ، ولا تسلم من العيوب ومظاهر النقص والتقصير ، لأسباب متعددة نستطيع إيجازها وتحديدها في النقاط التالية :

أولاً : إنّ ربط الأثر الأدبي ببيئته التاريخية والاجتماعية ، ينبثق من التأثر بالمذهب التاريخي في النقد الأدبي الذي دعا اليه هيبوليت تين وسان بيف . ومُؤدى هذا كلّه أن الأدب محكوم في خصائصه بظروف العصر وطبيعة البيئة وخصال العرق . وإذا كان الأدب ثمرة لهذه العوامل الثلاثة ، فلا بدّ من ردّه اليها عند دراسته وتحليله . ونحن نعلم أنّ هذا المذهب ليس مبرّءاً من العيوب ولا بعيداً عن المطاعن . فقد هاجمه ماثيو ارنولد بقوله : لن يساعدنا المدخل التاريخي أو الذاتي فكلا المدخلين خدّاع ، ما دام كلاهما مطالباً بأن يجعلنا نمدح أو نذمّ لأسباب لا علاقة لها بالشعر(٢) .

ويقول في موضع آخر : ينبغي أن يكون لدينا معايير موضوعية لا تاريخية أو ذاتية (٣) . وهذا يعني أن آرنولد لم يكن مقتنعاً بجدوي المنهج التاريخي في تحليل النصوص . وقد وقف أصحاب المنهج الشكلي في النقد الأدبي موقفاً مناقضاً للمنهج التاريخي . ويقول نَصرَتْ عبد الرحمن بهذا الصدد : لقد اطرح نقاد النقد الشكلي مبدأ الارتباط ، وهو مبدأ النقد التاريخي . فلم يستعينوا بسيرة شاعر ، ولا اعتمدوا على التاريخ ، ولا استندوا الى علم الاجتماع وعلم النفس التحليلي لفهم العمل الأدبي وتقويمه . ولقد عزفوا عن الدراسة التاريخية التي كانت تدور حول النص وأكبّوا على النص ذاته يستجلونَهُ ويسبرون غوره (٤) .

وقد أردت من وراء هذه الاقتباسات أن أثبت أن ربط النّص بقائله وبيئته وعصره في الدراسة الأدبية لا يصلُحُ لأن يكون منهجاً يحظى بصفة الاجماع ، بل هو منهج لطائفة ضئيلة من النقاد ، شاءت له الظروف أن يمتد وينتشر ، ولسنا ملزمين بالأخذ به والاعتماد عليه في دراستنا الأدبية . يقول مصطفى ناصف بهذا الصدد : ومع ذلك فما أكثر الأحوال التي لا تنفع فيها الظروف الاجتماعية وتأويلها . وليس من الضروري أن تكون الظروف المحيطة بالعمل الأدبي عوناً على فهمه ، بل قد تؤدي كثرة المعلومات الخاصة بظروف القصيدة الى إضعاف الصلة بها . وقد يحتاج المرء أن يذودها عن عقله لأنها تعوقه عن الكشف والفهم(٥) . ويضيف سواء أكانت

القصيدة محتاجـة إلى معلومات خارجية أم مستغنية بنفسها . فإنّ إمكانياتها كفنّ ينبغي أن تدرك بمعزل عن هذه المعلومات ، أي أنّ فهم القصيدة ليس هو إرجاعها الى أصول أو عوامل (٦).

وكذلك اعترض الناقد الإنكليزي « ديشز » على ربط النّص بقائله وبيئته بقوله : ولم يكن ما ساء أولئك النّقاد ذلك التقسيم التاريخي للأدب إلى حركات ومؤثرات فحسب . وإنّما ساءهم أيضاً ذلك الاستغلال القصصي السردي للأخبار في سير الآدباء التي تفرغ لتدبيجها أجيال من الدراسين ، حتى كأنّ الأدب الذي يُعلم في المدارس والكليات غدا في غالب الحال مزيجاً مضطرباً من تاريخ الحركات والحكايات الإخبارية . أما الخصائص الحقّة التي ينفرد بها كل أثر أدبي - وهي أهم ما هنالك - فلم يحتفلوا بها على نحو جدّي (٧).

ولقد أوجز هذا الناقد الكبير صفوة ما نعترض به على الفقرة الأولى من الطريقة المدرسيّة في النقد والتحليل . فترك النص الذي ينبغي أن يكون محور اهتمام الدارس والاشتغال عنه بسيرة الشاعر وبيئته وعصره ، ليس نهجاً سليماً في تدريس العربية لأنّه من قبيل تفضيل الثانوي على الأصلي .

هذا علاوة على أنّ تأثير البيئة في النّص الشعري غير ظاهر ولا ملحوظ ، بل نستطيع أن نزعم أنّه من المستحيل إظهاره وإيضاحه . ويبدو من ذلك أن ربط النص ببيئة الشاعر وعصره هو عمل قليل النفع نزر الجدوى بالنسبة لموضوع التحليل الأدبي ، على الرغم من أنّه قد يكون ذا قيمة من ناحية ثقافية صرف .

ويبدو مما سبق أن الخطوة الأولى في الطريقة المدرسية الخاصة بتحليل النصوص - والتي تقوم على ربط الأثر الأدبي بصاحبه وبيئته وعصره - هي خطوة قليلة الفائدة في الدراسة الأدبية . بل هي تقليد ليس له ما يسوّغه ولا ما يسوّغ التمسك به . فهو ضرب من العبث والتلهّي .

ثانياً : إنّ ربط الأثر بحياة صاحبه ونفسيّته يلحق بما كتبناه عن الفقرة الأولى ، فهذا جهد آخر يضيع في البحث عن سيرة الأديب وذكر تفصيلات تلك السيرة ثمّ محاولة كشف الستائر عن نفسيته . ولو بذل هذا الجهد في ناحية أخرى من نواحي تحليل النص لكان أفضل وأوجب . هذا علاوة على أن انتقال الدارس من تحديد علاقة النص بالبيئة التاريخية والاجتماعية الى تحديد علاقة النص بحياة صاحبة ونفسيته ، كل ذلك جهد قليل الجدوى ، لأنه من الصعب وضع هذه الأمور في نصابها الصحيح على المستوى المدرسي ، لحاجة الطالب إلى كثير من الاستيعاب وسعة الفهم وقوة التذوّق والبصر النافذ بشؤون التاريخ والبيئة والنفس وتعقيداتها .

وقد يكون ربط الأثر بحياة صاحبه سهلاً . ولكن ما الجدوى من هذا العمل ؟ إنّه من الممكن تلمُّس علاقة محددة بين النص وصاحبه . وليس وجود هذه العلاقة هو الذي يثير التساؤل . إنّ الذي يثير التساؤل هو الفائدة التي تكمن خلف كشف هذه العلاقة . أيشك أحد أنّ النص مثلاً ليس من صنع الأديب أو أنّ نسبته إليه غير ثابتة أو أنّ النص منحول ؟ كل هذا ممكن . غير أن النّص حين ينسب الى الأديب ، لا بدّ أن يكون نصاً ذا قيمة ، أو أن يكون مشهوراً معروفاً . فما معنى الإصرار على ربطه بحياة صاحبه ؟ يقول مصطفى ناصف بهذا الشأن : فقد خيّل الى الدارسين المعنيين بحياة الكتاب والشعراء أنّ انتاجهم لا يعدو أن يكون نتيجة تلقائية من نتائج شخصياتهم . وفاتهم أنّ العمل الأدبي يتحرك حركة ذاتية خاصة به ، لا حركة تابعة لذاتية صاحبه . ومن أجل ذلك كان الكلام عَن شخصية الفنان في معظم الأحيان هروباً من النّص ومشقّاته أو تسوية وهمية بين النّص وصاحبه (٨) . ويضيف إلى ذلك قائلاً : ومن الإسراف إذن أن نظنّ أنّ العمل الفنـي وثيقة تستند الى تجارب وميـول عقلية حقيقية . إننا قد نحتاج في فهم العمل الى بعض هذه التجـارب . ولكنّهـا لا تشير الى تكوينه من الناحية الشـكلية . فالفنّ ليس تعبيراً فحسب ، الفنّ يحتـوي

على كثير من العناصر التي يَضَع الفنان يده عليها حين يقرأ تاريخ الفن ، ولا تنبع من حاجاته وأهدافه الذاتية (٩) .

ومن هذا القبيل ربط الأثر بنفسيّة صاحبه . فالعاطفة أو النفسية ليست شيئاً كثيراً في النّص . وقد أشرت الى ذلك في موضع آخر ، وأكّدت أن العاطفة على الرغم من قيمتها الكبيرة في حمل الأديب على كتابة النص ، فهي ليست بذات القيمة عندما تصبح عنصراً من عناصره ، لأن الأديب الحق هو الذي لا يكون همّه التعبير عن العواطف بل صنع الجمال وإبداع القوالب الفنية . وقد أشار الى هذا الموضوع مصطفى ناصف ، حين قال : ذلك أنّ القصيدة ربّما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عاناها المؤلف في حياته الواقعية . والشاعر على كل حال يغيّر من تجاربه ومشاعره ، ويحوّلها الى مادة جديدة فضلاً عن أنّه يستعمل عواطف لم يمارسها قطّ (١٠) . ويقول إليوت في الموضوع نفسه : فإذا قرأنا القصيدة وجب علينا أن نتذكر أنّ عواطف صاحبها ليست هي ما نقرأه ونفهمه . فالقصيدة ليست تعبيراً تلقائياً كالآهة أو الصرخة(١١) .

ويبدو من ذلك كلّه أن لا جدوى من ربط النص بحياة صاحبه ولا بنفسيّته ، لأنّ المقصود من هذا الربط هو دراسة الجانب العاطفي في النّص . ونحن نعلم أنّه ليس من المستطاع الإحاطة بأنواع العواطف وأشكالها واتجاهاتها ودرجـات ارتفاعها وانخفاضها . فليس هذا علماً يلحق بعلم الأدب بل هو أقرب الى علم النفس . فلا شأن لنابه في تحليل النّص . بل نحن لا نملك مقاييس محددة في دراسة العواطف تمكنّنا من اجتناء فائدة كبيرة من هذا العمل . وماذا يستفيد طالب العربية إذا علم أنّ عاطفة الشاعر صادقة أو زائفة ؟ بل بأيّ مقياس يستطيع أن يقيس صدقها وزيفها ؟ وهل من مهمّة دارس العربية أن يعرف أنواع العواطف وحالاتها وتقلباتها ؟ وبأي مقياس يستطيع أن يعرف ذلك ؟ إنّها معضلة بلا شك . والأفضل أن يكون حديثنا عن العواطف موجزاً أو عاماً إذا اقتضى الأمر ، بحيث لا نتوقف عند هذه القضية

كثيراً . فالتوسع فيها يقود الى الضياع . وهي من القضايا التي تمتّ الى علم النفس أكثر مما تمت الى النقد والتحليل الأدبي .

ثالثاً : أما إيراد خلاصة ما في النص من أفكار ، فلا بأس بهذا الإجراء ، على شرط أن يقتصر فيه على العام من الأفكار دون الدقيق والمفصّل ، فالعمل الأدبي ليس مجموعة من الأفكار . وإذا كان النص العلمي يقوم على أفكار محددة ، فالنّص الأدبي يقوم على صور وخيالات . وإذا احتوى النص الأدبي على أفكار فأفكاره تكون غائمة ومرنة وغير محددة . ومن هنا كانت ترجمة النص الأدبي صعبة ، بعكس ترجمة النّص العلمي . يقول ماكس أيستمان : فالعالم الطبيعي وحدَه من يعتمد عليه في إعطاء أفكار في أي موضوع . وعلى الناس أن ينتظروا اراء العالم وأفكاره لا آراء الأديب وأفكاره . فالأفكار في الأدب غير مهمّة أو غير يقينية (١٢). ويقول رشاردز : إنّ سوء فهم الشعر وتنقصه يأتيان من الغلواء في إبراز أهميّة الأفكار فيه . فنحن نرى بوضوح أنّ الأفكار ليست عاملاً رئيسياً من عوامل التجربة الشعرية (١٣).

وإذا كان النّص الأدبي لا يقوم على الأفكار ، وإذا كانت الأفكار ليست هي المطلب الأساسي من كتابة النّص الأدبي ، فمن العبث أن نجعل همّنا الوحيد هو استخلاص تلك الأفكار من النص وتحديدها وتصنيفها . ذلك لأنّ همّ صاحب النّص ليس توليد الأفكار ولا صناعتها بل التعبير عن عواطفه وهمومه بلغة جميلة . فالجمال هو الهدف من وراء التعبير لا العواطف ولا الأفكار . والدلالة على ذلك أن وقوع صاحب النّص في أخطاء لغوية أو بلاغية أو عروضية يسلب النّص قيمته مهما كانت قيمة الأفكار التي يتضمنها . وهذا يعني أن علينا عند دراسة النّص أن نركز على الجوانب الفنيّة فيه . فأهمّ من المعنى حسن التعبير عنه . والمعاني كما يقول الجاحظ مطروحة في الطّريق .

فلا بأس إذن أن نشير الى المعنى بصفة عامة . ولكنّ الخطر كل الخطر أن يكلف المدرّس طلابه ـ كما يحصل في أيّامنا هذه ـ تفسير القصيدة بيتاً بيتاً وتجشيمهم عناء البحث عن كل معنى ثانوي أو فكرة فرعية ، دون أن يطالبهم بالقراءة الجيّدة ومحاولة تذوّق النّص واتّخاذ موقف إيجابي منه . فليس تحليل النّص هو تفسير معانيه وتحديد أفكاره .

فنحن نتعلم العربية لنتقن قراءتها ونحسن فهمها ونتمتّع ببيانها وفصاحتها . فإذا كان كل ما يحسنه المدرس هو أن يطلب من تلاميذه أن يفسّروا معاني الأبيات ، فهذه مهمّة شاقة لا تُؤتي فائدة . فالمعاني كما ذكرنا آنفاً ليست هي الهدف الأول من نظم القصيدة ، لأنها مجرّد رموز شعرية لمشاعر معيّنة . وقد تتغير الرموز وتبقى المشاعر واحدة . ثم إنَّ المعاني في النّص الشعري لا تكون محددة . فمن العبث أن نجهد أنفسنا ونجهد الطالب في استقطار معانٍ غائمة من النّص ، ومحاولة تكثيفها وتجميدها والاستغناء بها عن النّص وما يتضمّنه من جمال وروعة وإيحاء وتحريك للعواطف والأحاسيس . وليس المهم في النهاية « ماذا » قال الشاعر بل المهم هو « كيف » قال الشاعر . وكيفية القول تتعلق بالأسلوب والصورة . وهي ناحية فنية بحتة. أمّا التشديد على جانب المعنى ، فهذا يكون في النصوص العلمية فقط .

رابعاً : أما تبيين قيمة الأفكار والعواطف والأخيلة ، فهو يتعلق بالفقرتين السابقتين ، فليس من مهمّة الدارس أن يبين قيمة العواطف والأفكار ، لأننا لا نملك مقاييس نقيس بها تلك العواطف والأفكار . بل ليس ذلك من صلب عملنا على الإطلاق . فنحن لا نتعلم عواطف و أفكاراً ، بل نتعلم فصاحة وبلاغة وأساليب صياغة . وكل ذلك يدخل في نطاق العملية الفنية التي ينبغي أن تدور حولها عملية التحليل . أما إذا كان ثمّة خلل في العواطف والأفكار، فهذا يعني أنّ الشاعر لم يُحسن التعبير عن مراده . وفي هذه الحال تكون القضية فنية بحتة لها علاقة بأسلوب الصياغة والسيطرة على أدوات التعبير . وهذا ما سنتطرق اليه في الفقرة التالية .

خامسا : أما الفقـــرة الخامسة و التي تدور حول إظهار قيمة الأسلوب من الناحية الفنية والبلاغية ، فهي بيت القصيد من العملية كلها . وكان ينبغي أن تتقدم على غيرها من الفقرات . وذلك لأن المقصود من تحليل النصوص هو كشف أسرار الكتابة البيانية ، والتدرب على أساليب صياغتها . ولذلك كان الانهماك في البحث عن العواطف والأفكار كالحرث في البحر . فالطلبة في دراسة اللغات لا يتعلمون عواطف وأفكاراً ، بل يتعلمون طرق التعبير عن هذه العواطف والأفكار . ولو كان الطالب فيلسوفا في عمق آرائه وطرافة أفكاره ، وكان لا يجيد اللغةلما أفاده تعمّقه في معانيه وأفكاره شيئاً ، لأنّ المهم هو القدرة على التعبير . وأما المعاني والأفكار فهي ـ لا بدّ ـ تابعة . لكن المهمّ هو التعبير ، ولأبـيّن مدى قيمة القدرة على التعبير أضرب المثل بكثير من أدبائنا وشعرائنا الكبار . فقد كان حافظ شاعراً مجيداً وكاتباً مبـرّزاً . ولنتصور كيف تكون إجادة حافظ وتبريزه لو أنه نظم بالفرنسيّة أو الانجليزية . إنّه كان سيبدو ألكَنَ عيّـياً ولن تنفعه كل معانيه وأفكاره . وربما احتجّ بعضهم بأنّ حافظاً لم يكن يتقن الفرنسية الاتقان الكافي ولم يتقن الانجليزية البتة . ولكن ما قـــول هؤلاء بطـه حسين ، وكان قد كتب رسالة الدكتوراه عن ابن خلدون بالفرنسية في السوربون . إنّ طه حسين هذا لم يكن يعبّر عن نفسه على المستوى الأدبي إلاّ باللغة العربية . ولم يعرف عنه أنّه كتب شيئاً باللغة الفرنسية مع أنّه كان يتقنها . فماذا يعني هـــذا ؟ إنه يعني أنّ اللغة هي كل شيء في الكتابة الأدبية شعراً أو نثراً ، وأنّ من لا يتقن اللغة بالممارسة الطويلة والخبرة العميقة فلن يكون شاعراً ولا كاتباً .

وإذا كانت القدرة على التعبير هي الهدف الأسمى والأجلّ في الدراسة الأدبية ، فلماذا يُعنى الدارسون بنقد العواطف وتحليل الأفكار ؟ والجواب هو أنّ الهدف من ذلك هو التدرب على التعبير ، والتمرّن على الكتابة الأدبية . فتكون العواطف والأفكار بذلك مادة للتعبير والكتـابة ، لا هـــدفاً مـــستقلاً بذاته . ونحن نسيء استعمال هذا الهدف ، فنصف العواطف والأفـكار باللغة العاميـــة . وهـــذا أسوأ

ما يمكن أن يواجهه ممارسو الدراسة الأدبية وتحليل النصوص .

وما دمنا في الحديث عن الجانب الفنّي من تحليل النصوص ، فينبغي أن نتوقف عند الجوانب التالية :

١ ـ تمكين الطالب من قراءة النص قراءة متقنة .
٢ ـ مساعدته على تذوق النص والاندماج فيه من خلال قراءته المتقنة .
٣ ـ تفسير الالفاظ الغامضة والعبارات المبهمة .
٤ـ محاولة تعريف الطالب بوزن النص ، ذلك لأن الوزن الشعري هو جزء أساسي من النص الشعري . ولا بدّ من مساعدة الطلبة أو على الاقل النبهاء منهم على تلمس النغم والاحساس به ومعرفة مواطن الخلل وعدم الانضباط في النص .
٥ ـ اطلاع الطلبة عل معنى الفصاحة وشروط الكلام الفصيح . ومحاولة تطبيق تلك الشروط على النص ، وذلك بإظهار مواطن الإجادة اللفظية ومواطن القصور إنْ وجدت .
٦ ـ تعريف الطالب بالصورة الفنية في النص وإعطاؤه أمثلة مختلفة ومتنوعة عن تلك الصورة .

بهذه الشروط فقط نستطيع أن نصنع جيلاً يحب لغته ويتقنها . فلقد قلّ من يتقن العربية في أيّامنا ، بل قلّ من يستطيع القراءة بكفاية . والسبب في ذلك كلّه التشديد على المضمون دون الشكل والاهتمام بالعواطف والأفكار دون الأسلوب والصورة الفنية ، ومعالجة ذلك كلّه باللهجة العامية لا باللغة الفصحى . وقد نجم عن هذا السلوك أنْ قلّ حتى من بين المعلمين من يستطيع أن يكتب خطاباً . فإذا كلف بذلك أحال الموضوع على مدرّس اللغة العربية ليكتبه أو ليضبطه بالشكل . وأنا على يقين من أنّ قليلاً من مدرّسي العربية يجيدون الكتابة أو ضبط الشكل . ولعمري إن هذه بلية ينبغي التخلص منها بشتّى الأساليب . فمتى وكيف ؟

الحـواشــــي :

- الجديد في الأدب العربي : حنّا الفاخوري ، ج ٢ ص ٣٢٩ .
- موجز تاريخ النقد الأدبي : فرنون هول - ترجمة الدكتور محمـد شـكري مـصطفى ، ص ١٢٥ .

٣ - نفس المصدر والمكان .

٤ - في النقد الحديث : نصرت عبد الرحمن ، ص ٥٧ .

٥ - دراسة الأدب العربي ، نقلاً عن إليوت من كتاب - « جذور النقد » ص ١٨٩ .

٦ - نفس المصدر والمكان .

٧ - في النقد الحديث : نصرت عبد الرحمن ، ص ٥٧ .

٨ - دراسة الأدب العربي ، نقلاً عن هربرت دنغل في كتابه « العلم والنقد » ص ١٤٥ .

٩ - نفس المصدر ص ١٤٧ .

١٠ - نفس المصدر ص ١٨٩ .

١١ - نفس المصدر ص ١٩٠ .

١٢ - في النقد الحديث : نصرت عبد الرحمن ، ص ٥٦ .

١٣ - نفس المصدر والمكان .

موازنات بين الشعراء العرب المعاصرين

يبدو أنّ الناس ، بصفة عامة ، مولعون بالموازنة بين الأشياء من صناعات وآلات ووسائل حياة . إنّهم يبحثون دوماً عن الأحسن والأفضل والأمتن . نرى ذلك منهم في حديثهم عن السيارات وكماليات الحياة المختلفة . وكذلك عن أصناف البضاعة وأنواع الفواكه ، وغير ذلك من متطلبات العيش ومستلزماته .

هذه النزعة تبرز في أشدّ حالاتها وأقوى مظاهرها عند التعرض لموضوع الموازنة بين الشعراء ، والمفاضلة بينهم . ولأني ممن يهتمون بالشعر ويعنون بمسائلِه ومشكلاته ، خضت موضوع الموازنات بين الشعراء باحثاً مستطلعاً في الصبا ثمّ كاتباً ناقداً في الشباب . وكان من نتيجة ذلك كلّه أن ألفت كتاباً في هذا الموضوع بعنوان « من شعراء العصر » . ويتضمن صولات وجولات بهذا الصدد . ولهذا السبب لن يكون من المستغرب أن يُواجهني بعض مَنْ لهم بالشعر شغف ، وفي قراءته غرام ، ببعض الأسئلة عمن أفضل من الشعراء ، ومن أوثره على غيره منهم .

ولاشكّ أنّ موضوع هذه الموازنة موضوع شاسع واسع . ولذلك لن أستطيع أن أقول كل ما في فكري حوله في نطاق هذه العجالة . بيد أنني سأورد بعض الملاحظات والخواطر التي تتكفل بتقديم صورة موجزة وواضحة عنه .

لقد أغري العرب منذ القدم بهذا الموضوع فقالوا : أشعر الشعراء في الجاهلية الأعشى إذا طـرب ، والنابغة إذا رهِبَ ، وامرؤ القيس إذا شرب ، وعنترة إذا ركب ، وزهير إذا رغب . وقيل إنّ أشعر شعراء الجاهلية امرؤ القيس وزهير والنابغة . وتشيّع بعضهم للأعشى وفضّله . وتنافست المدن الكبرى في العالم الإسلامي حينئذٍ . فمكّة فضلت شاعراً والكوفة فضّلت شاعراً والبصرة فضّلت شاعراً .

وفي العـــصر الأموي ظهـــر ثلاثة شــعراء كلّهم بليغ مجيد هم : جرير والفرزدق والأخطل ، فاختلف فيهم النقاد وأهل الأدب فضـلاً عن سواد النـاس . وقد أوجـــز

أحد الشعراء رأيه في هذا الخلاف فقال :

ذهب الفرزدق بالفخار وإنّما حلو الكلام ومرّه لجرير
ولقد هجا فأمضّ أخطل تغلب وحوى اللهى بمديحه المشهور

وقيل كذلك إنّ الفرزدق ينحت من صخر وجريراً يغرف من بحر . أما الأخطل فيجيد مدح الملوك وصفة الخمر .

وفي العصر العباسي ظهر ثلاثة شعراء كبار هم البحتري وأبو تمام والمتنبي . ونُقلَ عن لسان المتنبي أنّه قال : أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري . وكذلك نُقل عن لسان أبي العلاء المعرّي أنّه عبّر عن القول السابق بصيغة أخرى هي : أبو تمّام والمتنبي حكيمان ، والشاعر هو البحتري . وقد أُلّفت كتب في الموازنة بين هؤلاء . فألف الآمدي كتاب : « الموازنة بين البحتري وأبي تمّام » ، كما ألّف الجُرجاني كتاب : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » .

وما اجتمع شاعر وشاعر أو أديب وأديب إلاّ ذكروا هذا الموضوع وأفاضوا فيه وفضّلوا هذا على ذلك ، ورجّحوا فلاناً على فلان . ويبدو مما سبق أن التثليث في عالم الشعر أصبح سِمة مميزة لموضوع الموازنة بين الشعراءومحاولة البحث عن أفضلهم . فبعد جرير والفرزدق والاخطل في العصر الأموي ، وأبي تمام والبحتري والمتنبي في العصر العباسي ، ظهر شوقي وحافظ ومطران في هذ العصر ، وتلاهم الأخطل الصغير وعمر أبو ريشة والجواهري .

وكما كانت توجّه إليّ أسئلة بهذا الشأن ، كنت لا ألقى شاعراً مرموقاً إلاّ وجهتُ إليه بعض الأسئلة عن أعظم شعراء العصر في رأيه وعن رأيه في أحد شعراءِ العصر الكبار ، ممّن تناقلت أخبارهم الركبان ، وأشار إليهم المعجبون بالبنان . وقد يكون من المناسب أن أنقل بعض هذه الآراء .

لقيت الجواهري في دمشق صيف عام ١٩٥٧ ، فسألته عن أعظم شعراء العصر في رأيه ، فقال : بدوي الجبل لو لم تفسده السياسة . وأصرّ على أنّ شوقي أعظم شعراء جيله بلا تحفظ . وأنّه أشعر من حافظ ومطران ، والمسألة في رأيه لا تحتاج إلى تردد ولا جدل . كما وصف شوقي في مناسبة أخرى بأنّه شاعر لا يقتحم .

التقيتُ المرحوم أمين نخلة في عالية صيف ١٩٧٥ م ، وكان يصحبني في تلك الزيارة الأديب العراقي تقي الدين الشيخ راضي صديق أمين نخلة الحميم . وكانت الشيخوخة قد بلغت من شاعرنا مبلغاً عظيماً . فما كان منه إلاّ أنْ عبّر عن إعجابه بشوقي في غير ما تحرّز أو حذر وقال : إنّ شوقي طراز مختلف عن شعراء جيله ، وأنّه نسيج وحده بين الشعراء . وكان يردد إعجابه بشوقي بمناسبة ودون مناسبة . وقد لاحظت أنه يهذي بالحديث عن شوقي هذياناً .

التقيت سليمان العيسى في الكويت عام ١٩٥٨ م ، خلال انعقاد مؤتمر الأدباء العرب في ثانوية الشويخ . وكنت قد وصلت الكويت حديثاً . فأثنى على بدوي الجبل ، وعلى عمر أبي ريشة . ولكنّه لم يبدِ إعجابه بالجواهري معبّراً عن ذلك بقوله باللهجة العامية : بيت ينط السقف والباقي في الحضيض . غير أني لمست تغيّراً في موقفه هذا من الجواهري فيما بعد . وقد تبينت هذا التغير من خلال مطالعاتي لاختياراته الشعرية في مناهج التدريس السورية ، وفي كتاب « حبّ وبطولة » على وجه التخصيص . فهو في هذه المختارات يكثر من الاستشهاد بشعر الجواهري والاختيار منه . وكنت قد التقيته بعد ذلك مرتين أو ثلاثاً ، فلمست منه زهداً في الشعر والشعراء ، وتغيّراً في مواقفه القديمة ، فلم يبدِ إعجاباً بأحد ممن كان أبدى إعجابه بهم من قبل .

والتقيت نزار قباني فأثنى على بدوي الجبل وحده دون غيره . ولقيته بعد ذلك مراراً وتكراراً . فلم يذكر شيئاً عن أحد . وربما كان السبب في ذلك أنّ الموضوع لم يعد يشغلني كما كان يشـــغلني في أيام الشباب . فقد تجـــاوزت تلك المرحلة ، وأصبح لي آراء خاصة بهـــذا الشأن .

والتقيت الشاعر الكبير عزيز أباظة في مقر رابطة الأدباء في الكويت سنة ١٩٦٨ ، وهو في طريق عودته إلى مصر بعد مشاركته في تأبين بشارة الخوري في بيروت ، فقال : إنّ كل هؤلاء (يَعني حافظاً ومطران والجواهري وبدوي الجبل وأبا ريشة) شعراء كبار ولكنّهم لم يبلغوا مستوى شوقي . فشوقي نسيج وحده في هذا المضمار . وكان عزيز أباظة في إعجابه الكبير بشوقي أشبه الناس بزميله أمين نخلة ، حتى لظننت أنّهما ينطقان بلسان واحد . رحمهما الله . فعلى الرغم من بعد الشقة بين اجتماعي بأحدهما والأخر زماناً ومكاناً ، كانت العبقرية تنطقهما بالرأي الصائب والنظرة المتزنة . ولا عجب في ذلك ، لأنّ غرس العبقرية متشابه .

وهذه الموازنات إنّما تدل على اختلاف الأذواق وتضارب وجهات النظر بصفة عامة . فالنقد ليس قانوناً صارماً من شأنه أن يضع الخطوط الفاصلة والحدود المتميزة بين المذاهب والاتجاهات والآراء . ذلك لأنه يعتمد على عدة عوامل كالمربى والبيئة والثقافة وحسن الفهم . ولذلك لا غرو أن تختلف الآراء وتتناقض النظرات .

وعلى كلّ حال ، لا تبدو هذه الآراء التي عرضناها من التناقض والتضارب بمنزلة بعيدة ، إذْ لا يستطيع أحد من الشعراء والنقاد أن ينكر شاعراً كبيراً من هؤلاء الذين ذكرناهم آنفاً . فمن يستطيع أن يزعم مثلاً أن الجواهري ليس شاعراً كبيراً مهما بلغ به عدم إعجابه به واستساغته لشعره ؟

فإذا التزمنا طريقة الأقدمين في الموازنة بين الشعراء قلنا : إنّ الطبقة الأولى بين الشعراء المعاصرين الأحياء هم الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة . وكل منهم له باع طويلة وكعب عالية في عالم الشعر . لقد سارت بشعرهم الأظعان وتناقلت قصائدهم الركبان .

أمّا الجواهري ، فشاعرخصب الشاعرية غزير المعاني متسع الجوانب ، عالج في شعره موضوعات متعددة . ولكنّه جلّى في ميدان السياسة والوطنية . وهو واضح السمات بين الملامح ، ليس له شبه بشاعر سابق من شعراء العربية ، فهو متفرد في نهجة وأسلوبه . هذا علاوة على متانة لغته وطول نفسه الشعري .

وأما بدوي الجبل فهو شاعر مجيد طويل النفس يختلف عن الجواهري في رقّته وسلاسة تراكيبه ، إذ إنّ شعره يترقرق عذوبة وسلاسة . وهو خصب الخيال فسيح الأفق ، يشبه البحتري في روعة أنغامه وحلاوة موسيقاه . وله صولات وجولات في شعر الحنين ، لأنه قضى شطراً طويلاً من حياته مشرّداً عن وطنه ومرابع صباه .

وأمّا عمر أبو ريشة فَشاعرٌ محكم النسج كأنّ قصائده قطعة من عسكر في الإحكام والانتظام ، على حدّ تعبير الناقد اللبناني مارون عبّود . وهو مبدع في شعره الوطني والسياسي والوجداني ، ويولي الصياغة عناية كبيرة . وهو مجدد موفّق في تجديده إذْ تجنّب كل المزالق التي وقع فيها غيره من دعاة التجديد .

ويلحق بهده الطبقة الشاعر اللبناني الكبير أمين نخلة . وهو شاعر أنيق يهتمّ بموضوع النَسْج وحسن الصياغة والحرص على جمال الأسلوب . وهو متفنن في ضروب الصياغة والنَسْج الشعري . وتتجلى في شعره طبيعـة لبـنان البديعة الأنيقة بما فيها من جبال شـامخة وسُهول منبسـطة وآفاق صافية . لكنّه مقـل نـزر الانتاج وقلّما يخوض في ميادين السياسة و الوطنية .

أما الطبقة الثانية وهي سليمان العيسى ونزار قباني وصالح جودت ومصـطفى جمال الدين . فهيَ قد تلحق بالطبقة الأولى في كثير من الميادين ، ولكنها تقصّر عنها في بعض المؤهلات الفنية وعلى رأسها الإجادة اللغوية والإبداع في الصياغة والنسج الشعري . وهذه الطبقة مؤهلة لأن تتسلم الزعامة الشعرية بعد زمن قصير وأخصّ بالذكر سليمان العيسى . فهذا شاعر متدفق خصب مجدد في معانيه وخيالاته ، وبخاصة أن الطبقة الأولى قد توقفت عن العطاء تقريباً . ولها فإن الطبقة الثانية على استعداد لأن تأخذ مكانتها وتحتل منزلتها ، على الرغم من أنها أخذت تستسلم لعوامل الشيخوخة والوهن . (توفي بدوي الجبل سنة ١٩٧٩ ، ثم عمر أبو ريشة سنة ١٩٩٠ . ثم الجواهري سنة ١٩٩٧ . وهكذا خلت الساحة للطبقة الثانية من الشعراء الذين لم يبق منهم إلاّ سليمان العيسى ونزار قباني) . وهكذا ضاعت الحدود بين الطبقتين وشقت الرؤية على الناظر .

وسليمان العيسى شاعر قومي تنبض الخلجات الوطنية والقومية في شعره كما تنبض الدماء في العروق . ولقد جعل من الوطنية والسياسة موضوعاً يترقرق عذوبة وسلاسة وجعله يُحاكي الشعر الوجداني بما فيه من خفقات جوانح وخلجات عواطف . إنّه أكبر شاعر قومي عربي في العصر الحديث .

وأمّا نزار قبّاني فبعض الأدباء يجلّه ويقدمه وبعضهم يؤخره ويغضُّ من قدره . وأرى لكلا الطرفين ما يُسوّغ لهم موقفهم منه . فهو مجيد في كثير من شعره الغزلي والوجداني والوطني ، ولكنّي أراه أخَذَ يحشُر نفسه في مشكلات سياسيّة واجتماعية ، يَصوغُها في شعر منثور ، فيقصّر ويتخلف .

وأمّا صالح جودت فقد كانَ الشاعر المؤهل لتمثيل مصر في المهرجانات الأدبية العربية . وهو شاعر قدير بارع في استغلال المناسبة التي يحتشد لها . ولقد كان يعيد دور حافظ إبراهيم ولكن بشعر أكثر طلاوة وطراوة . ولعل لفرق الزمن والبيئة عاملاً في ذلك . ويأخذ عليه بعضهم ضعف عقيدته السياسية وتذبذبه في ولائه . وشاهدهم على ذلك أنه أجرى تحويراً في ملامح قصائده التي نظمها في مدح فاروق وحولّها لمدح عبد الناصر وثورته العربية العظيمة . وليس هذا التصرف مقبولاً من شاعر يود أن يكون لسان مصر في الأحداث الكبرى .

وأمّا مصطفى جمال الدين فهو أضيق من السابقين شهرة . فقد برز حديثاً وحَاز إعجاب جمهور الأدباء في المهرجانات الأدبية التي شارك فيها ، ولا سيّما مؤتمر الأدباء الذي انعقد في بغداد سنة ١٩٦٩ م ، والآخر الذي عقد في دمشق سنة ١٩٧١ . وفيه شبه من بدوي الجبل في الرقة والعذوبة ولكنّه لا يكاد يلحق به في نهاية الشوط .

وقد ينتظر منّي القارىء بعد هذا كلّه أن أتطرق الى وجوه إخرى ، كان لها في مسيرة الشعر المعاصر أثر وأي أثر ، مثل السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور . ولكنّي مع تقديري لهؤلاء أعتذر عن عدم الموازنة بينهم ، لأنّي أجد هذه الموازنة صعبة

شائكة . وبخاصة أنّني لم أطلع على إنتاج هؤلاء اطلاعاً يؤهلني للإدلاء بقولة الحق بشأنهم صريحةً واضحةً . وأعترف أنّ الإلمام بهم وبشعرهم يحتاج إلى توفّر على دراسة دواوينهم ، بالإضافة الى الاطلاع على ما كُتب عنهم .

أمّا الجيل اللاحق لهؤلاء فهم كُثر . وأحجم عن التطرق لهم لأنّهم ساروا في معارج والتواءات غير حميدة . ولا أجد في نفسي الرغبة لقراءة هذا الشعر الذي يسمّونه حديثاً والذي يملأ صفحات مجلاّتنا وصحفنا .

هذه صورة موجزة عن حالة الشعر في عهدنا وعن بعض الشعراء الكبار . أتراها كافية لهؤلاء الذين ما ينفكون يسألونني عن أفضل شعراء العصر وأعظمهم أو أكبرهم ؟ أرجو ذلك .

دفـاع عن المحسّنات البديعية

لعلّ أخطر ما يواجه دارس العربية ظاهرة التقليد في العلم . فاللاحق يأخذ عمّن سَبقه دون نفاذ إلى بواطن ما يأخذ . والقاعدة يتناقلها الخلف عن السلف دون محاولة للتفكير في الأسس التي قامت عليها والظواهر التي صنعتها . ويصبح العلم بذلك طائفة من الأقاويل التي لا تقوم على أساس ولا تستند الى دعامة .

وإذا كانت الأخطاء الشائعة منتشرة في اللغة ، فهي منتشرة في النحو ومنتشرة في النقد الأدبي وتاريخ الأدب العربي كذلك . والإشاعات التي يجدر بنا التوقّف عندها وإظهار فسادها كثيرة . وقد يطول بنا الحديث لو رحنا نتتبع تلك الإشاعات دراسةً وإيضاحاً . فلنتوقف عند إحداها . ولتكن الموقف الرافض للمحسنات البديعية الناقم عليها الساخر منها دون سند من حقّ أو أثارة من علم .

ولا أريد أن أتوقف لأعرّف بالمحسنات البديعية أو لإيضاح موقف علماء النقد منها . فإنني افترض أن القارىء في مستوى ثقافي يؤهله لفهم المقصود من تلك المحسنات ، والإلمام بوجهات نظر كلٍّ من مؤيديها ومعارضيها . كل ما أود أن أنبّه إليه أنّ علماء البلاغة أجمعوا على قبول القليل المستحسن منها والتحذير من الإفراط في استعمالها .

غير أن نقّادنا وكتابنا ومورخينا الأفاضل ـ سامحهم الله ـ أسرفوا في مهاجمة المحسّنات البديعية ، والتقليل من شأنها ، والوقوف منها موقف العداء والنقمة . فأصبح الشاعر الناشىء يفضل أن تلصق به أبشع التهم على أن يتهم باستعمال المحسنات البديعية . وقَصَر الناقدُ المحدث همّهُ على البحث عن كل نادر من تلك المحسّنات ، لأن العثور على واحد منها كفيل في رأيه بتحطيم الشاعر وإلحاقه بقافلة الشعراء التقليديين المتحذلقين .

ولعل الحجة الكبرى التي يبرزها أعداء المحسّنات ما يُكابِده طلاب هذه المحسّنات أو ما يفترض أنّهم يكابدونه من جهدٍ ومشقّة . وفي المشقّة التكلّف ومجافاة الطبع كأنّهم لا يعلمون أنّ أيّ نصّ أدبي جيّد ـ شعراً أكانَ أو نثراً ـ لا بدّ أنْ يكون ثمرة جهد ومشقّة .

والشعراء يعلمون من أمر هذه المشقة ما يجهله غيرهم . وحديث هذه المشقة مشهور معروف بين النقاد والشعراء .

فإذا كانت المشقة المزعومة هي المسوّغ الوحيد لمحاربة المحسنات وشنّ الغارات عليها واتّهام المقبلين عليها بالتأخر والتخلّف ، فَما في الدنيا شيء تحقّق دون مشقّة . حتى كتابة موضوع إنشاء على المستوى المدرسي لا يمكن أنْ يحقّـقَ مستوىً مقبولاً دون مشقّة . ولسنا نريد أن نقحم أنفسنا في كيفية اهتداء العباقرة إلى إنتاجهم الأدبي شعراً ونثراً . فلذلك موضع آخر . ولكننا نؤكد أنّ الوحي كما يفهمه هؤلاء شيء غير موجود في عالم الشعر والشعراء ، كما أنّه ليس مقترناً بالسهولة والسرعة في التأليف كما يتوهمون . مع ضرورة التنبيه الى أنّ الشعراء يتباينون في هذه السرعة فمنهم من ينجز قصيدته بسرعة فائقة كشوقي الـذي قال زميله حافظ في وصف ما يتّسم به من سرعة النظم : كأنّه يخرج الكلام من كمّه . ومثله مطران الذي كان ينجز قصيدته في جلسة واحدة . أمّا حافظ فكان يعاني من العنت في نظم قصيدته ما يعاني النحّات في صنع تمثاله ، على حدّ وصف مطران له .

ولعلّه من الواضح أنّ ذريعة هؤلاء الذين يحاربون المحسّنات البديعية تقوم على ما وصلت إليه تلك المحسنات من مبالغة وخروج عن حدّ الاعتدال والاهتمام بالبهرج والابتعاد عن الجوهر ، وبخاصة في عصور الأدب المتأخرة ، مما كانَ سبباً في السخرية والتندر من هذا النمط من الكلام . وهي حقيقة لا ينكرها أحد . بيد أنّ خروج بعض الأدباء عن حدّ المعقول والمقبول لا يسوّغ اجتثاث أحد فنون الأدب من جذوره وإلحاقه بالمحرّمات والمحظورات التي نهى عنها الشرع ، وعدّه سبة يخجل منها الشريف ويبرأ منها الكريم .

هذا إلى أنّه لا يجوز الخلط بين الحقائق المتباينة في دراسة هذا الموضوع . فقد وضع علماء العرب الأمور في نصابها الصّحيح ، وأعطوا كل ذي حـــق حقّه . فقد ميّزوا في هذا المجال بين ما يُعدّ أدباً يدخله الترف وتقبل فيه المحسنات على أنواعها لفظيّة ومعنوية ، وما يُعدّ فكراً يقـصد لذاته ، فلا يستحب أن تدخـله المحسّنات . وعلى هذا الأســـاس لا يجوز الجمع بين بديـــع الزمان الهمـــذاني في مقاماته المشهورة وأبي حيّـــان التوحيـــدي

في المقابسات أو الامتاع والمؤانسة أو الإشارات الإلهية مثلاً . فلكل منهما سمات وخصائص ولكل منهما غايات وأهداف ، فلا بدع أن يختلف أسلوب كل منهما اقتراباً من المحسّنات البديعية أو ابتعاداً عنها .

وفي عصرنا الحاضر كان أشدّ معارضي المحسّنات هم الأدباء المفكّرون مثل فرح أنطون وشبلي الشميّل ويعقوب صرّوف . فقد كان هؤلاء يحملون آراء وأفكاراً أو نظريات ذات طبيعة خاصة . فمن الطبيعي إذن أن يعارضوا السجع والجناس والطباق ، إلى غير ذلك من أنواع المحسّنات البديعية ، بل لا يجمل بأناس مثل هؤلاء أن يعنوا بهذه الحيل الشكلية لأنها تحرفهم عن أهدافهم في الإصلاح والتوجيه . ولكنّ أديباً مثل حافظ إبراهيم له عناية باللغة وتأثر بحماتها وجهابذتها لم يكن يجدُ حرجاً في أن يلتزم المحسّنات في كتابته النثرية ومنها « ليالي سطيح » وترجمة « البؤساء » لفكتور هيجو . وكذلك صَنَعَ شوقي في كتابه « أسواق الذهب » وكذلك مطران في معظم كتاباته النثرية . وهذا يعني أنّ ثـمّة فرقاً كبيراً بين الأديب والمفكر . الأول يُعطي الجوانب الشكلية من العناية والاهتمام أكثر مما يُعطي الثاني .

ثمّ إنّه مما يدعو إلى الحيرة والعجب أن يكون البحث عن السجع تكلفاً ، ولا يكون نظم الشعر تلكفاً . فالسجع لا يزيد عن فاصلتين متوافقتين ، ولكن القصيدة قد تزيد عن أربعمائة قافية متوافقة متوالية كما صنع مطران في قصيدته « نيرون » فبأي حقّ يُعدّ تجميع الفاصلتين تكلفاً ولا يعدّ الشعر كلّه تكلّفاً ؟ وإذا قيل : إنّ السجع تكلف كما أنّ الشعر تكلف قلنا في الإجابة عن ذلك : لا يمكن أن تخلو الكتابة من التكلف . فمجرد التفكير في مراعاة قواعد اللغة وضبط أواخر الكلمات هو أيضاً تكلف . فليس في الحياة ما يتحقق دون تكلف . ولولا هذا التكلف لما كان لنا فضل في أي شيء نصنعه ، لأنّه لا فَضْلَ لأحد في شيء يحققه دون مشقّة أو تكلّف . والمعيار في كلّ ذلك الذوق والحاسة المرهفة ، فمن يملكها لا يستعصي عليه صعب .

ثم هل التكلف محصور في المحسّنات اللفظية فقط حتى تنبذ وتهمل ؟ وهل أبقى دعاة الحداثة شيئاً لم يتكلفوا تحصيله والبحث عنه ؟ لقد بذلوا من الجهد في اقتناص الصور والمجازات والتشبيهات أكثر مما بذل القدامى من الجهد في عمل المحسّنات اللفظية . فالمتتبع للشعر الحديث يجد فيه من تراكب الصور وتعقيد المجازات وغموض التشبيهات ما لا يقبله ذوق ولا يحيط به عقل . فلماذا نتغاضى عن هذا كلّه ونحصر نقمتنا في المحسّنات اللفظية فقط ؟ وإذا كان الاعتدال محبوباً ومقبولاً فليكن في كلّ شيء . أمّا أن نشدّدَ على تحديد قدر الملح في صنع الطعام ونتغاضى عن كمية الفلفل اللازمة للطعام نفسه ، فهذا ليس له مسوّغ . وهو من ثمّ سبب من أسباب فساد ذلك الطعام وإشاحة الجائعين بوجوههم عنه .

وعلاوة على ذلك كلّه يجدر بنا أن نُميّز في التحليل والتحريم بين الأديب الكبير والطالب الناشيء . فقد يكون من المناسب أن ننهى أديباً أو نلوم عالماً بارزاً على إكثاره من المحسّنات اللفظية أو من الألفاظ العويصة كما فعل طه حسين مَعَ حافظ إبراهيم لّما ترجم البؤساء ، فقد لامه على ما تتضمن ترجمته من الغريب . هذا كلّه جائز أما أن نوقع في روع الطالب أنّ المحسّنات اللفظية جرم شنيع فهذا شيء خطير . إنّ من واجب طالب العربيّة أن يطلع على الأدب العربي في جميع عصوره ، وأن يفهمه فهماً حسناً ، وأن يلمّ بجميع فنونه ، وأن يدرس البيئات التي نشأ فيها كل من تلك الفنون ، وأن يتبيّن الحاجات والضرورات التي أسهمت في ظهور كلّ منها . وأنا على ثقة من أنّ الطالب إذا ألمّ بهذا كلّه لا يمكن أن تحدثه نفسه بمعاداة التراث العربي والوقوف منه موقف النفور والاشمئزاز ، والتنكر لكلّ ما يتسم به من سمات وخصائص ، إذ لا يمكن أن يوحي بذلك كلّه الا الجهل وقِصر النظر .

إنّ قضية المحسّنات البديعية ليست قضيّة ترف وبذخ . فلو كانت القضية كذلك لفرطنا بهذه المحسنات وتغاضينا عن إهمالها . ولكن القضية تتعلق باللغة العربية نفسها . فإنّ الذين يحاربون المحسّنات هم الذين يحاربون اللغة والنحو والعروض . وهم الذين يدعون الى استعمال العامية ويُطالبون باستخدام الحرف اللاتيني بدل الحرف العربي . وبدلاً من

أن يعتــزّوا بتفرد العربية عن غيرها من اللغات ، أخذوا يضيقون بهذا التفرد ، وانبروا لتجريدها من سماتها وخصائصها وإلحاقها بغيرها من اللغات الغربية . وهي ليست منها بل لا تمت إليها بصلة .

لقد نظم الأجانب الأراجيز وأولعوا بالمحسنات اللفظية واهتموا بالوجوه البلاغية ، وخاضوا في كل فن خاض فيه أجدادنا ، فلماذا لم نجدهم يخجلون ممّا صنَع آباؤهم وأجدادهم أو يتعرضون لهم بالنقمة والتنكر ؟ بل هم يعالجون الأمور بالعقل والحكمة والحنكة في حين نعالجها نحن بالنقمة والتسرع والاستعجال .

إنّ المقامات التي تعتبر قمة الصنعة البديعية ما زالت عملاً أدبياً راقياً يستحق القراءة والتأمل مهما نسب اليها من مآخذ ووجه إليها من مطاعن . فحسبُها أنها تُعلم اللغة والنحو والبلاغة وتجعل قارئها يتمرس بالأساليب العربية الفصيحة والصياغة القوية ، وتساعده على تفهم الجمال البياني والإلمام بأسرار هذا البيان ، فهي بلا شكّ تدل على قدرة وكفاية وذوق رهيف وعلم غزير .

بقي عليّ أن أشدد على محاربة التقليد في العلم والنهي عن أخذ العلم بالشعارات الفارغة الطائشة . فإذا كان التقليد مكروهاً في الشعر فالأحرى به أن يكون مكروهاً في العلم . وبناءً على ذلك لا يصحّ أن تكون علومنا مقتبسة عن الأجانب مأخوذة منهم . فإنّ تقليدهم هو التقليد الضار ، لا محاكاة علمائنا القدامى والنظر اليهم والاستفادة منهم . فإذا عالجنا الأمور بهذا الفهم العميق وهذه الذهنية المتفتحة ، ظهر لنا أنّ المحسّنات اللفظية ليستْ سبّة ولا جريمة ، بل هي ضرب من الكلام ونمط من أنماط القول ، ولكل مقام مقال كما قالت العرب .

دور الشعر في مكافحة الجريمة

ربما بدا لأول وهلة أنّ هذا عنـوان غريب ، إذ إنَّ سامعه لا بدّ إنَّ تبدر الى نفسه التساؤلات التالية : وما علاقة الشعر بالجريمة ؟ وكيف يكون للشعر دور في مكافحـة الجريمة ؟ وما ماهيّة هذا الدور ؟ والجميع يعلمُ أنّ الشعر عالم قائم بذاته ، ليس له علاقة خاصّة بالجريمة ، وإن كان له علاقة بكلّ شأن من شؤون الدنيا . فنحن نجد في الشعر كل ما يدور في البال أو يجول في الخاطر . ومن هنا ، كانَ لا بدّ أن نجد له صلة بالجريمة . وكيف لا نجد هذه الصلة ، ونحن نعلمُ أنّ الهدف الرئيسي للشعر هو التهذيب والتوجيه . فالذي ينعم النظر في الشعر العربي يجد فيه الحثّ المتواصل على التحلّي بالفضائل ، وممارسة الأعمال الصالحة ، كما قال الأخطل شاعر بني أمية :

وإذا افتقرت الى الذخائر لم تجِدْ ... ذخراً يكون كصـالح الأعـمال

كما يـجد فيه التحـذير الدائم من مقاربة الرذائل ومقارفة الذنوب ، كما سنتبين فيمـا بعد .

وقد لمسَ هذه الصفة في الشعر الحكّام والأمراء والمربّون ، فحثوا على دراسته وتذوّقه وتفهّمه . ومما يذكرونه بـهذا الصدد أنّ معـاوية بن أبي سـفيان قال لأحد أبنائه : يا بُني إروِ الشـعر وتخلّقْ به ، فقد هممت يوم صفّين بالفرار ، فما ردّنـي عـن ذلك إلاّ قـول ابن الإطنـابة :

أبت لي همّتي وأبـى بلائـي ... وأخذي الحمدَ بالثمنِ الربيـح

وإقدامي على المكـروه نفسي ... وضربي هـامة البـطل المُشيـح

وقولي كلّما جشـأت وجاشـت ... مكانك تحمـدي أو تستريحي

لأدفعَ عن مكارمَ صـالحاتِ ... وأحمي بعدُ عن عـرضٍ صـحيح

وهذا هو دور الشعر في تزيين البطولة وتقبيح الفِرار ، وقد تنبّه الشاعر الكبير أبو تمّام

إلى قيمة الشعر في هذا المجال . فقال :

ولولا خِلالٌ سنّها الشعر ما درى بناةُ العلى من أينَ تُؤتى المكارِمُ

أي أنّ الشعر هو الذي يرسم طريق العلى ويرفعُ المجد ، ولولاه ما عُرِفَ كيف تنال قصباتُ السّبق ، وكيف تجرّ أذيال الفخر . فالشعر في رأي أبي تمام منارة للهدي ومدرسة لتخريج الرجال .

وفي الوقت الذي لم يكن يحكم أهل الجاهلية فيه قانون غير قانون الغزو والاعتداء ، كانَ الشعراء يحاولون أن يضعوا ضوابط عامّة ، تكفل صيانة الأمن واستقرار الحياة في المجتمع . فمن ذلك قول عنترة العبسي :

وأغضُّ طرفي ما بـــدت لي جارتي حتـــى يُواريَ جارتـــي مأواهـــا

فهذا نوع من الالتـزام الخلقي ، الذي يعلن فيه الشاعر أنّه إذا خرجت جارته من خيمتها ، فلا سبيل له إلاّ أن يغضّ طرفه حتى تعود الى الخيمة ويختفي شخصها من أمام ناظره ، أدباً وتحرّجاً . وهو التزام لـو أخذ به الناس كلّهم ، لأراحوا الشرطيّ من مهمّة حماية الأعراض ، ولدخلت السكينة نفس كل والدٍ أو زوجٍ أو أخٍ أو كلّ من له صلة قرابة بذاتِ حجل أو سوار ممن نطلق عليهنّ في هذه الأيّام اسم الجنس اللطيف .

ومن هذا النمط قول الأفوه الأودي :

لا يصلحُ الناس فوضى لا سراة لهم ولا سَـــراةَ إذا جهّـــالهم سادوا

ولعلّ شاعرنا يقصد بذلك إلى أن ضبط الأمن في أيّ مجتمع ، يقتضي وجود قادة عقلاء ذوي كفاية ، ثمّ يقرر أن تسلّم الجهّال مقاليد الأمور في مجتمع ما هو مدعاة للفوضى أيضاً ، إذ لا يمكن أن يعدّ الجهال سراة ، لأن السراة هم الأشراف . ومن سمات الأشراف النبل والكياسة وطيب المحتد . ولا يمكن أن يكون الجهّال كذلك . فشاعرنا يدعو

الى مجتمع يحكمــه الأشـراف لا الرعاع من أجل استتباب الأمن واستقرار الحياة واطمئنان الناس عامّة .

ومن هذا النمط قول زهير بن أبي سلمى في تقبيح الحرب :

وما الحرب إلاّ ما علمتم وذقتمو — وما هو عنها بالحديث المرجّـــم

متى تبعثـوها تبعثـوها ذميمــة — وتضرى إذا ضريتموها فتضــرمِ

فهذا مشروع قانون بإلغاء الحرب ومنع نشوبها ، كالمشروعات التي تصدرها الأمم المتحدة وغيرها من المنظمّات والجمعيات الدولية .

ويطول بنا الحديث لو رحنا نـتـتبع ما قاله الشعراء الجاهليّون في محاربة الجريمة ، فلا بدّ من الانتقال الى عصر آخر ، والتوقّف عند قصيدة مشهورة ، تتضمن الكثير من الحكمة وتنبّه الى مواطن النّقص والتقصير التي كانت مستولية على جملة الناس في ذلك العصر ، وتحثّ الجمهور على التحلّي بالفضـائل ومكـارم الأخـلاق . وهذه القصـيدة هي لاميّة ابن الوردي . وهو شاعر عاشَ في العصور المتأخرة مما اعتاد مؤرخو الأدب أن يطلقوا عليه اسم عصور الانحطاط أو عصور الدول المتابعة . فقد توفي في منتصف القرن الثامن الهجري ، وكان يتنقل في حياته بين معرّة النعمان وحلب .

لقد أورد شاعرنا في هذه اللامية كثيراً من التنبيهات والتوجيهات التي حاوَلَ بها التخفيف من سطوة الجريمة والحدّ من انتشار الشرّ بين الناس . قال :

إعتزل ذكـر الأغــاني والغــزل — وقــل الفصــل وجانِب من هَزل

فهو يدعو في مطلع القصيدة الى الجدّ والبعد عن التهتّك . وهي دعوة لها قيمة كبيرة في مجتمع ضعفت فيه هيبة القانون ، وقلّت مراعاة أوامر الدين ونواهيه . ولذلك راح الشاعر يحثّ على التخلّي عن الغناء والتغزّل بالنساء ، ووجوب قول الكلام الجدّي الذي لا يحتمل معنيين ، والابتعاد عن مواقف المُزاح والهزل .

ثم يقـــــول :

واترك الخمـــرة إنْ كـنتَ فتىً ... كيفَ يسعى في جنون من عقل ؟

فشاعرنا يحثُّ هنا على ترك الخمر ويحذّر من مضارّها ، وهي دعوة أصبحت تجد من يتفهمها ، ويصغي إليها حتى في المجتمعات الأوروبية الشرقية والغربية . وقد ضرب خليل مطران ـ وهو النصراني العريق ـ في عصرنا الحاضر على نغم ابن الوردي في النهي عن شرب الخمر لأنّها تضعف القلوب وتقتل العقول على حدّ قوله . ومما قاله في ذلك :

دعْ الخمر ، نصحَ أخ ، إنّهـــا ... لتُوهي القلوب وتردي النّـهي

وحيثُ وجدْتَ دماراً وبؤســاً ... ولمْ تدرِ مـأتاهــما ظنّهـــا

أما هي تلك التي خرّبــت ... بيوتاً بتقويضها ركنــها

أما هي تلك التي ضعضــتْ ... شعوباً ودكت بهـــا مُدْنَهـــا ؟

وكلّ المربّين من كلّ جيــلٍ ... وكل النبيين عنهـــا نهـى

فخليل مطران يضرب على نغم ابن الوردي في النهي عن شرب الخمر ، ولكن ببرهانٍ أسطع ، وتعليل أقوى وأبرع ، وبيان أوفى وأرفع . ولا بدعَ في ذلك فمطران كانَ من كبار شعراء العصر ، وله في الشعر التوجيهي والحكمي صولات وجولات .

ونعود الى ابن الوردي فنراه يقول :

ليسَ من يقطعُ طُرقاً بَطَلاً ... إنّما من يتقي اللــهَ البَطَـــلْ

وهو يشير هنا إلى ظاهرة كانت قد استشرت واستفحلت في عهده ، ألا وهي قطع الطرق واللصوصية ، فيقول : ليست البطولة في قطع الطرق بل في مخافة الله .

ثم يقول :

دار جار الســوء بالصّــبرِ وإنْ ... لمْ تجدِ صبراً فما أحلى النّقل !

فهو يتطرق هنا إلى مشكلة مستعصية ، وهي مشكلة اختلاف الجيران وتعدّي بعضهم على بعض ، وتنغيص بعضهم حياة بعض . وكم يهدر أولو الأمر من جهد في محاولة حلّ هذه الخلافات ، والقضاء على هذه العداوات ، سواء عن طريق القوانين التي تسنّها الدولة ، أو عن طريق تدخّل الشرطة في الموضوع . ويحاول شاعرنا أن يجد حلاً لهذه المشكلة المستعصية ، وهذا الحل ذو شقين :

الأول : يقوم على الصبر والملاينة والقدرة على الاحتمال .

الثاني : يقوم على الانتقال الى مكان آخر ، أي تغيير موضع السكن .

وذلك حين لا يجدي الصّبر ولا طول الملاينة ولا توفر القدرة على الاحتمال . ألا ترون أنّ شاعرنا يرسم أسهل السبل لمكافحة الجريمة ؟

وصفوة القول أنّ شاعرنا يزهد في الدنيا ويدعو الى تركها والعزوف عمّا فيها من مفاتن ومغريات ، كما يدعو الى الاشتغال عنها بطلب العلم وتحصيل الفقه ونظم الشعر والتجمّل بحسن المنطق وإتقان النحو . ولا شكّ أن الإقبال على ذلك كلّه مما يسهم في دفع الشرّ وكبح جماح الجريمة . فالشعر في هذا المجال يفعل ما تَفعَلُ الكتب الدينية من دعوة الى الخير وردع للباطل . ولا أريد أن أستمر في تحليل هذه القصيدة . ولكنني أقول إنَّ هذا كله هو من قبيل مساهمة الشعر في محاربة الجريمة . وإذا لم يكن هذا ضرباً من محاربة الجريمة فماذا يكون ؟

انتقل الى العصر الحاضر ، فأتوقف عند قصائد شوقي التي نظمها على ألسنة الحيوانات والطيور ، وما بثّ فيها من مواعظ للصغار والأجيال الطالعة ، وأشير بصفة خاصة إلى واحدة منها (سليمان والهدهد) . قال شوقي :

وقف الهدهد في باب سليمان بذلّه

قال يا مولاي كن لي عيشتي صارت مملّه

متّ من حبّة برّ أحدثت في الصّدر غُلّة

لا ميــاه النيــل ترويها ولا أمـواه دجلـــه

فأشار السـيد العالي الـى من كانَ حولـــه

قد جنى الهدهد ذنبا وأتى في اللؤم فعلـــه

تلك نار الإثم في الصدر وذي الشكوى تعلّـــه

ما أرى الحبـــة إلاّ ســـرقت من بيت نملـــه

إنّ للظالـم صــدراً يشتــكي من غيــر علّـــه

فشوقي في هذه القصيدة يحذّر من السرقة ، ويجعل من قصة الهدهد وسيلة لذلك ، وهي قصة متخيّلة كما ترى ، ولكنّها كبيرة الأهداف والمغازي . وقد كان شوقي فيها بارعاً في تقديم صورة موحية للطامع الذي يقتله طمعه ، والذي يجازيه ربه بظلمه . وخلاصة القصة أنّ الهدهد شكا الى سليمان الذي كان يفهم منطق الطير علته بحبة قمح التصقت بحلقه فكادت تقتله . فيقول له سليمان على مرأى ومشهد من معاشر الطيور : إنّ هذه الحبّة التي التصقت بحلْق الهُدْهُد ، هي حبة قمح مسروقة من بيت نملة . وقد أراد الله أن يحاسب الهُدْهُد على سرقته ، فجعله يغصّ بحبة القمح هذه حتى يعرف ذنبه ويتذكر ظلمه ، وتكون قصته عبرة لمن اعتبر من الطير .

وكلّ هذا ضرب من محاربة الجريمة بالشعر ، مما يجيز لنا أن نزعم أنّ دراسة الشعر وتدريسه هما من أنجع الوسائل لتهذيب النفوس ، والحدّ من سَطوة الجريمة والتقليل من أثر المجرمين في المجتمع ، فهل ترانا وفّينا الموضوع بعض حقّه ؟ أرجو ذلك .

المعاصرة حجاب حقّاً

من اللفتات الذكية التي نجدها مدرجة في كتب النقد القديم قولهم : « المعاصرة حجاب » ، فقد كانَ النقاد يُفسّرونَ بهذه العبارة الموجزة نزعة في نفس الناقد ، تدفع به للتحامل على معاصريه وإشاحته بوجهه عن أترابه وأبناء جيله . وقد يُصوّر مدى صدق هذه القاعدة النقدية قول أبي القاسم الزجاجي المتوفى سنة (٣٣٧ هـ ٩٤٨ م) في مقدمة كتاب « الإيضاح » قال : ينبغي أن تعلم أن أصدق الناس وأبرّهم به (يعني المؤلف) لن ينظر في تصنيفه ، إلاّ نَظَرَ مضاد له ومكاشح ، لما ركبه الله عزّوجل في الأنفس الشريفة من المنافسة في العلم وطلب الرتب العلى منه .

ويؤكد صدق هذه الملاحظة كذلك ما تعرض له المتنبي من هجمات من أبناء عصره في حياته وبعد مماته . وحسبنا أن نذكر من هؤلاء الذين تعرضوا له بالثلب والنقيصة الصاحب بن عباد في : الكشف عن مساوىء المتنبي ، والحاتمي في : الرسالة الموضحة ، وابن وكيع التنيسي في : المنصف ، وابن العميد في : الإبانة عن سرقات المتنبي وغيرهم . وقد سقط كلّ ما قاله هؤلاء وبقي المتنبي شامخاً كالنسر يجرّ قوادمه على الذرى الشم .

ولقد كان معروفاً عن العقاد ، على عظمته وشموخه ، عدم نزاهته بهذا الصدد ، لأنه قلّما مدح حيّاً وقلّما ذمّ ميتاً . ومهما تضمن هذا القول من المبالغة فله دلالة كبيرة على أنَّ العقّاد لم يكن منصفاً في أحكامه ولا سيّما ما يخصّ معاصريه وأبناء جيله . فكلّ الأموات في ميزانه عباقرة . أمّا الأحياء ، فهم جهلة ومقصّرون . ومما يؤكّد هذه التهمة الموجّهة الى العقاد ، أنّه عدّل في رأيه المغالي في شوقي ، لا بل عدل عنه بعد وفاته . إذ ألقى كلمةً في المهرجان الذي أقيم لإحياء ذكراه الخامسة والعشرين سنة ١٩٥٧ بعنوان « شوقي علم في جيله » وفي موازنة بين شوقي وحافظ ومطران ، قال العقاد : كانَ شوقي أملكهم لعنان قَلَمه . وهذا كلّه يدل على أنّ العقاد عدل عن رأيه السيء في شوقي بعد أن زالت ظروف المنافسة التي كانت قائمة بينهما ، وبعد أن أخذ العقاد حقّه من التقدير والتكريم والمناصب والشهرة .

وحجاب المعاصرة هذا حجاب سميك ، كم ألقى ظلّه على عبقرية وكم طمس من ذكاء وألمعية . وقد أشرت إلى هذا في قصيدة لي نظمتها في الشكوى من بعض المظالم التي كنت أتعرض لها ، حين قلت :

من كانَ في صدره غيظ وموجدة
أيستقيمُ له رأي وتقديرُ ؟
وفي النّفوس حزازاتٌ يطيرُ بها
حكم الضمير وتنهار المعاييرُ

ولقد قاسى الجواهري من عنت المعاصرة وتجنّي المعاصرين ما قاسى غيره من العباقرة والنابغين ، فقال في إحدى قصائده شاكياً :

موتى الضمائرِ تعطي الميتَ دمعتها وتستعين على حيٍّ بسكينِ

وهو يشير في هذا البيت الى طائفة من حملة القلم تجردت من الضمير وتخلت عن النزاهة والإنصاف ، فوقفت من الأحياء موقف الحاقد الموتور ، فلم ترَ فيهم إلا العيوب والمثالب ، فتناولتهم بالانتقاص والشتيمة ، ووقفت من الأموات موقف العادل المنصف ، بل موقف المبالغ المزايد ، إذ لم ترَ فيهم إلاّ النّبوغ والعبقرية والتفوّق .

وقد تناول الجواهري هذه القضية في قصيدة أطلق عليها عنوان « الناقدون » قدّم لها بهذه المقدمة القصيرة : « تنوء المجتمعات العربية بثقل نماذج كثيرة من نقاد الأدب العربي يشوّهون عمداً تارةً وجهلاً تارة أخرى مقاييس الأدب ومفاهيمه وآثاره ورجاله بدافع من إقليمية ضيّقة أو بعامل من عوامل الحسد والحقد والأثرة . وفي هذه القصيدة نماذج حية متجسّدة من هؤلاء الناقدين » . ويطيب لي أن أورد من تلك القصيدة الجيّدة الأبيات التالية :

متى رحت تنزع عن مبدع أكاليل إبداعهِ الخالدِ ؟
لتضفر منها بكفّ النفاق تاجاً على فارغ جامدِ
وتخلع حقداً على العبقري أمجادَ ساعٍ على قاعدِ

ومنها قوله :

متى رحت تمدحُ فأر القريضِ	تكـيد لِضـرغامِه المـاردِ ؟

متى رحت تبرز حسن البيانِ	في زيّ داعـرةٍ ناهـد ؟

ومن هذا القبيل ما ذُكر من أنّ الشاعر سعيد عقل تعرض لبشارة الخوري بالغمز واللمز ، فردّ عنه أذاه بهذين البيتين :

ومعشرٍ حاولوا هدمي ولو عقلـوا	لكانَ أكثـر ما يبنـون من أدبي

تركتهم في جحيمٍ من وساوسهم	ورحت أسحب أذيالي على السحب

وهذا يدلّ على أنّ العلاقة كانت سيئة بين الأخطل الصغير وسعيد عقل . وتوفي الأخطل الصغير ، فرثاه سعيد عقل بقصيدة عصماء ، وزاد على ذلك أن اضطلع بمهمّة الإشراف على طباعة ديوانه ، فوشّحه بمقدمة يشيد فيها بقيمة الأخطل الصغير ومكانته في عالم الشعر .

وكذلك كانت العلاقة سـيّئة بين الأخطل الصغير وأبي شبكة . فقد ذكر أن الاخطل الصغير هجا أبا شبكة بهذين البيتين .

أبـا شُـبَيْكَة والأيـامُ هـازلةٌ	ماذا أحقاً قرضتَ الشعر أمْ لعبا ؟

إن كنتُ في الوحش لا أرضاك لي ظفراً	أو كنت في الطيرِ لا أرضاك لي ذنبا

وقد كان بودّي أن أعلم إن كانَ الأخطل الصغير رثى أبا شبكة أم لا وقد سبقه الى العالم الآخر ، فإنّ طباعة ديوان الأخطل الصغير لا تساعد على هذه المعرفة ، لأن المشرفين على طباعته - وعلى رأسهم سعيد عقل - شاؤوا أن يجردوه من كل التفصيلات التي توضح مناسبة القصيدة والظروف التي قيلتْ فيها تهرباً من اتهام صاحب الديوان بأنه شاعر مناسابات . وأغلب الظن أنه رثاه ، فقدْ كان الأخطل الصغير لا يقصّر في هذه المجالات . وربمّا كانَ الديوان لا يشملُ كل ما نظمَ الأخطل الصغير من شعر .

وقد كانَ بعض الشعراء يعتذر عن هذا التغيّر في الموقف بأنّ الأمر لا يعدو أن يكون خلافاً في الرأي ، وتفاوتاً في الموقف وتبايناً في الاجتهاد ، وأنّ هذه كُلّهُ ينبغي ألا يكون سبباً في تغيّر ذات الصدور وتولّد الأحقاد والضغائن . فهم يهونون من أمر هذا الخلاف ويردّونه إلى أسباب وجيهة من اختلاف في الرأي وتبايُن في الموقف كما سبق أن ذكرنا . كما يحاولون أن يجردوا هذا الموضوع من بواعثه النفسيّة الغائرة في أعماق القلوب من تنافس وتحاسد وتباغض .

وربما كان شوقي أول من استنّ هذه السنة من شعراء العصر من التماس العذر لنفسه على تغيّر موقفه من زعيم معروف ما بين ليلة وضحاها من المجاهرة بالخلاف والاستهجان الى رفع الصوت بالإشادة والإطراء . فمن ذلك قوله في إشارة الى قاسم أمين وما كان من خلافٍ حول موضوع الحجاب والسفور .

لقد اختلفنا والمعاشر قد يُخالفه العشير

في الرأي ثم أهابَ بي وبكَ المنادم والسَّمير

ومحا الرواح الى مغاني الودّ ما اقترف البكور

في الرأي تضطغن العقولُ وليس تضطغن الصّدور

ولا ننسَ أن شوقي هو صاحب القول المشهور :

اختلاف الرأي لا يُفسدُ في الودّ قضيّة

وقد نسجَ أمين نخلة على منوال شوقي هذا في رثائه للشيخ سعيد تقي الدين . فقد أشار أمين نخلة الى خلافٍ وقعَ بينهما على مسائل لم يسمّها . ووجد في رثاء الفقيد مناسبة للاعتذار عن الخلاف المذكور بهذين البيتين :

لم أنتقص حقاً ولم أنكر يداً وكذا المعادي للكرام يُعادي

والرأي من جدل العقول وليس من ضغن الصدور وبغضة الأكبادِ

ولا حاجة لنا للتدليل على أنّ البيت الثاني مأخوذ من شوقي ، فذلك ظاهر للعيان . إنه أخذ لفظي لا مجال فيه للتستر أو الإنكار . ولا ريب في ذلك فأمين نخلة معجب بأمير الشعراء ، وهو لا يقدّم عليه شاعراً لا في القدماء ولا في المحدثين . وبينهما من صلات الودّ والتقدير ما يحمل الشواهد الكثيرة التي لا مجال فيها للظنّ ولا التخمين . ولا بدع إذن أن يتأثر أمين نخلة بوالده الروحي شوقي . وهو يؤكد هذه الأبوّة والبنوّة بقوله :

تلك الأبوّة في البيان أصونها ... ليقال فيك غداً وفي ابن الخير

ولكن الأبوة والبنوة غير الأخذ الحرفي الذي قد يكون مقصوداً ، وقد يكون غير مقصود . غير أن مما يهوّن هذا الأخذ ندرة وجوده في ديوان أمين نخلة ، فهو شاعر قوي النسج متفرّد الشخصية .

وكان عمر أبو ريشة قد نهج هذا النهج في رثاء الزعيم العربي السوري سعد الله الجابري ، فقال بلهجة لا تنقصها القوة والطرافة والابتكار :

شهد الله ما انتقدتك إلا ... طمعاً أن أراك فوق انتقادي

وكفى المرء رفعةً أن يُعادى ... في ميادين مجدهِ ويُعادي

وهكذا يمضي الشعراء في تسويغ عداواتهم القديمة وتغيير مواقفهم السابقة . والعلة كل العلّة في المعاصرة ، فهي كما قال القدماء حجاب تعجز أن تخترقه العيون أو تنفذ منه الألباب . ولذلك لم يكن ثمّة عجب في أن نرى في الأموات العباقرة والأفذاذ والملهمين والعلماء ، وفي الأحياء الأغرار والجهلة والمقلّدين والعجزة إلخ ... وكما أن الهوى يُعمي ويصمّ على حدّ تعبير القدماء ، فإنّ الكره أيضاً يعمي ويصمّ .

ونحن وإنْ كنا لا نؤمن بالوعظ والإرشاد ندعو الى التخلي عن مثل هذه العصبيّات والنعرات والتخلص مما قد تتركه المعاصرة في النّفس من حزازات تمنع الرؤية وحساسيات

تفسد النفس . ذلك لأن هذه الحزازات و الحساسيات تُعكّر الجوّ الأدبي ، وتقتل ما هو متوقع منه ومعلق عليه من أهداف كبار في ترقية النفس الإنسانية وتنقيتها ، وفي رسم السبيل الخلقية القويمة للأجيال الطالعة .

على أنّه من الجدير بنا أن نذكر أنّ هذا التغير المفاجيء في المواقف ليسَ في كلّ الأحيان ناجماً عن المعاصرة ولا عن انهتاك حجابها . فكثيراً ما تصفو النفس في ساعة موت الأقران والمنافسين من أسباب العداوة ودواعي الضغناء ، فتراجع حسابها وتغيّر موقفها . وقد نردّ هذا التحول الى الغفران الذي يتملك نفس الحي على الميت فيجلوها من كلّ درن ويطهّرها من كلّ خبث .

وربمّا كانَ هذا التغيّر ظاهرة طبيعية يمليها تعاقب الزمن وتغيّر القناعات . فكم من شاعر كنت أقرأ له فأشيح بوجهي عنه ، وأنظر إليه نظرة المزوّر أو المتزاور . وتمرّ الأيام وتتعاقب السنون وإذا بهذا الذي كنت أنظر إليه نظرة استهانة وازدراء مكان احترامي وموضع تقديري . وقد تكون قصيدة واحدة كفيلة بإحداث مثل هذا التغيّر كلّه . وقد يعجب القارىء إذا علم أنني ما زلت حتى الآن أنظر الى بعض الشعراء الكبار نظرة الريبة والشّك ، مع أننا لسنا متعاصرين ولا متجاورين ولا تجمع بيننا أية علاقة .

ولا أريد أن استرسل في موضوع علاقتي بالشعراء ولا تبيين رأيي في كل منهم ، فلذلك مكان غير هذا المكان . ولكنني لا أودّ أن أنهي هذا المقال قبل أن أذكر من حديث المعاصرة وما تضعه من حجب بين الأدباء ما قرأته في بعض المصادر من أنّ ابن جنّي تلميذ أبـي علي الفارسي كانَ معجباً بالمتنبي وأبو علي الفارسي لم يكنْ يُشاركُ تلميذه هذا الإعجاب . فكان ابن جنّي يقرأ على مسمع استاذه مختارات من شعر المتنبي وهما يسيران على شاطىء دجلة ويحاول أن يحببه إليه ويقرّبه من نفسه . وقيل إن أبا علي الفارسي أعجب بعد لأي بقصيدة المتنبي التي مطلعها :

واحرّ قلباه ممّن قلبه شَبِمُ — ومن بجسمي وحَالي عنده سَقَمُ

فهل موقف أبي علي الفارسي من المتنبي ناجم عن الحجاب الذي رفعته المعاصرة بينهما ؟ لا استبعد ذلك ، فقد التقى الرجلان في بلاط عضد الدولة البويهي أو ديوان ابن العميد ، ، ولم تكن شخصية المتنبي محببة الى أحد ، فقد كان على ما يُروى متكبراً ، وربما كانت ثمّة أسباب أخرى تتعلق بمزاج أبي علي الفارسي ونظرته اللغوية المتشددة ونفوره من مخالفات المتنبي الذي كان يجيز لنفسه ما لا يجيز أئمة البصريين اتكاءاً على المذهب الكوفي الذي كان يُبيحُ كل شيء ويتكلف عذراً لكل شيء .

نظرات تحليلية في مناهج الدراسة الأدبية

عرضنا في غير هذا المكان للنظريات المستخدمة في دراسة الأدب وبحث قضاياه وبسط مشكلاته . لقد بيّنا ما لكل نظرية منها من محاسن وسيئات . غير أننا لم نقترح النظرية المثلى لمثل تلك الدراسة لأن تلك النظرية ليست موجودة ولا هي مهيّأة للاستخدام ، ولا بدّ من قدح زناد الفكر لتلمس الصفات المفترضة والسمات المتصورة لتلك النظرية .

إننا هنا لن نقترح نظرية معيّنة لأنّ من الصعب ، بل من الزعم القول أنّ ثمّة نظرية معيّنة يمكن الاستفادة منها في معالجة هذا الموضوع الواسع الشاسع المتشعب الأطراف . بيد أن من الممكن وضع صوىً على الطريق ، إذا حددنا الهدف من دراسة الأدب وعرفنا المرامي البعيدة والقريبة من تحمّل المشاق للخوض في ميادينه الواسعة وآفاقه الشاسعة .

الغاية من دراسة الأدب

ما الغاية من دراسة الأدب ؟ ويبدو أنّ الهدف على ما حدّده لنا العلماء القدامى هو التمرس بكلام العرب ومعرفة مناحيهم في القول وأساليبهم في التفكير واتجاهاتهم في البيان . والغاية من ذلك كلّه هي فهم كلام العرب من جهة واكتساب القدرة التي تمكننا من الصوغ على مثالِه والنسج على منواله من جهة أخرى . ويظهر مما سبق أنّ الحفظ ليس غاية في ذاته ، إنّما هو نوع من التدريب والمرانة . ومن ثمّ كان على المدرّس أن يحرص على أن يكون الحفظ محدوداً في نطاق ما جاد وفصُح من الكلام العربي ، وألاّ يسمح بغير ذلك حفاظاً على سلامة الأذواق واستقامة السلائق .

ولا بدّ هنا من التنبيه الى أنّ الغاية من دراسة الأدب ينبغي أن تنحصر في نقطتين لا ثالث لهما هما : توسيع المعرفة وتنمية الذوق . أمّا توسيع المعرفة فيتمّ من خلال الاتجاه التاريخي في دراسة الأدب . ويشمل ذلك معرفة العصور الأدبية والسّمات لكل منها ، مع لمحات عامة عن كبار الأدباء واللغويين والنحاة ، والحركات الأدبيّة البارزة مثل حركة التجديد عند أبي نوّاس وحركة البديع ابتداءً من بشّار مروراً بمسلم بن الوليد وانتهاءً بأبي تمام حيث تبرز وتتألق .

هــذا على ألا تكون المعلومات التاريخية هي الغاية والنهاية وهي كل شيء في الدراسة ، كما هو معروف ومتّبع في مدارسنا وجامعاتنا ، إذْ يكتفي المدرّس من الطالب بالمعرفة التاريخية المجرّدة الخالية من الحيوية والذكاء والحياة ، وإذْ يشدد المدرّس على حفظ تواريخ معيّنة تنحصرفي بدء العصر ونهايته وتاريخ مولد الأديب ووفاته مع بعض العبارات المكرورة والتعميمات الخالية من كل دلالة .

طرق تنمية الــذوق

أمّا تنمية الذوق وهي العنصر الأكثر أهمية في دراسة الأدب فتكون بالتحليل والتعليل والنفاذ إلى أعماق النصوص . وهو ما يسمّى بالنقد الأدبي أي أنّ النقد الأدبي لا يكون بالوقوف طويلاً عند عواطف الشاعر وخيالاته وأحلامه واستبطان تلك العواطف والخيالات والأحلام . إنّ هذا كلّه ليس له علاقة بالأدب على المستوى المدرسي . فهو أقرب إلى أن يكون عملاً لعالم نفسٍ أو ناقد محترف . أمّا الطالب فليس له علاقة بعواطف الشاعر وأحلامه . وقد يكون أجدر به أن يطلع على لغة الشاعر وأساليبه ومنحاه البياني ومدى قدرته على استخدام اللغة والتصرف بها . ويبدو مما سبق أنّ ما نراه في مقررات الصفوف الثانوية من هذا القبيل هو ضرب من العبث أو التضليل أو الحرث في البحر ، إذْ إنّ هذا الاتجاه لا يفيد طالب الأدب بأية حال من الأحوال . ولقد أدّى فيما أدّى إليه الى اهتمام الجيل الجديد ممن يسمّون أنفسهم نقاداً بمناقشة الشاعر في عواطفه وأحلامه وعُقده النفسيّة دون التعرض للصياغة أو البيان أو ما هو من جوهر اللغة .

ضرب من التضليل

والعجيب أنّ اتباع هذا المنهج هم الذين ينادون بعدم التشديد على الجانب النحوي واللغوي في دراسة الأدب تمسّكاً بالحداثة وابتعاداً عن المحافظة والتقليد على حدّ زعمهم . وترى الناقد منهم يصول ويجول في قصيدة أو قطعة أدبية فيطرح ما يشاء من الآراء والأفكار التي تتعلق بمناسبة النّص ودواعيه النفســيّة وما يوحيــه من مشاعر واختلاجات .

ويتجنّب قدر الاستطاعة ذكر المستوى اللغوي أو البياني فيها . وقد يحدث أن يتعرض أحدهم للناحية اللغوية أو العروضية ، فيخطىء ويضلّ .

ومن ذلك أنّ أحد هؤلاء علّق على قصيدة من البحر الكامل مطلعها : ركّز لواءَك في جوار الأنجم .. فحللها تحليلاً نفسياً ونثر ما شاءَ من أفكار وملاحظات . ولكنّه أراد أخيراً أن يثبت علمه بالعروض فقال :

إنّ موسيقى القصيدة تعبّر عن الجوّ الحماسي الذي أراده لها الشاعر ولا بدع فنغمة البحر البسيط ظاهرة جليّة فيها . وقرأت التعليق فعجبتُ . إنّ القصيدة من البحر الكامل ، ومع ذلك أنس الناقد فيها نغمة البسيط . وحينما كتبتُ الى صاحب المجلّة ، وحدّثته بعد ذلك في الموضوع أبلغني أنّه اكتشف أنّ الناقد لا يعرف العروض . ومع ذلك أبى إلاّ أن يدلي بدلوه فيه إدلالاً وزهواً . أليس هذا ضرباً من التزوير والاحتيال ؟ وإذا كان الناقد أخطأ في مسألة بسيطة من مسائل العروض فكيف يضمن مراعاته لحقائق النقد الأخرى وهي كثيرة ؟ أليس التهرّب من هذا كلّه والتستّر بتحليل الخيالات والأحلام هو ضرب من التزييف والتضليل ؟

الهدف الرئيس للدراسة الأدبية

إذن ليس لنا أرب ولا فائدة في تحليل القصائد تحليلاً نفسياً ولا البحث عن عُقد الشاعر النفسيّة واستبطان أعماقه . إنّ ما يطلب مِنّا على المستوى المدرسي هو التحليل اللغوي الذي ينحصر في الإعراب وتحلية أواخر الألفاظ بالشكل المُناسب وتقطيع الأبيات الشعرية ومعرفة الغريب واستجلاء المعاني الغامضة . وهذا يعني أنه لا يجوز أن توضع فواصل بين درس النحو والبلاغة والأدب ، ولا أن تُعامل كأنها موضوعات مستقلّة ، بل يجب أن يستعين مدرس الأدب بالنحو والبلاغة بين الحين والآخر . فيجلو نقطة لغوية أو يشرح نكتةً نحوية أو يوضح لطيفة بلاغية . فموادُّ اللغة العربية يجب أن تكون مترابطة متضامنة . هذا إلى أنّ الجذور النفسيّة للعمل الأدبي ليست من صميم الدراسة الأدبية أو النقديّة على

المستوى المدرسي . فما جدوى طالبٍ يحلل ويستبطن ولكنّه لا يُجيد الصياغة ولا يُحسن تأليف الكلام .

شروط لاختيار النصوص

وعلاوة على ذلك كلّه ، لا بدّ أن نختار من كلّ عصر القطع الأدبية التي تفيض حيوية وصدقاً لأنّ للتوفيق في اختيار النصوص الأثر الأكبر في إقبال الطلبة عليها بِنَهَمٍ وشوق . كما ينبغي أن تكون هذه النصوص في غاية السهولة ، حتى لا تقف الألفاظ الغريبة أو الصناعة المتكلفة عوائق في سبيل الدارس المُجدّ ، ولهذا فإننا نفضل البدء بالعصر الحديث في دراسة الأدب لما في ذلك من قرب الى النفس وارتباط ببيئتها زماناً ومكاناً وبخاصة فيما يتعلق بالصفوف غير المتخصصة أي الصفوف التي لا تكون اللغة العربية موضوعاً أساسياً فيها . وإذا كانَ لا بدّ من البدء بالأدب الجاهلي كما اعتاد الدارسون والمؤرخون ، فلا أقلّ من أن تكون النصوص المختارة من ذلك العصر سهلةً سائغة ، تتضمن بعض الروابط والصلات ببيئتنا وحياتنا لكي تقبلها النفس ويهضمها الذوق . وأكثر من ذلك كلّه أهمية توفر المدرّس الذي يجمع في علمه بين حسن الفهم وحسن التذوّق ، وفي تعليمه بين وضوح الهدف وصحة الوسيلة . ويجب أن لا نسمح بأن تطغى العلوم المتعددة الأخرى على اللغة العربية في قاعة الدرس ، وتنافسها بما تلقاه من عناية المدرّس ، واهتمام الطالب وتشجيع المجتمع . فلا بدّ أن يبقى للعربية مكانتها وأن يسلم لها بريقها ورونقها وأن يتألق وجهها في دراسة الأدب وتحليل النصوص . وهذا أضعف الإيمان .

وقفة عاجلة مع ظاهرة الحداثة

لا أراني مبالغاً إذا قلت : إنّ ظاهرة الحداثة هي أضخم الظواهر الثقافية التي هيمنت على هذا العصر ، فأخذت بخناقه ، واجتاحته من جميع جوانبه ، بحيث أصبحت حديث المقيم والظاعن والمنجد والمتهم والمشرّق والمغرّب . وكأنها ضرب من الهوس الذي ألمّ بالناس ، فلا ينقطعون عن ذكره كباراً وصغاراً ، عُقلاء وأغرارا .

ومع أنّ ظاهرة الحداثة هي ظاهرة عامة تشمل كلّ جوانب الحياة من سياسة واقتصاد وزراعة وصناعة وأدب وثقافة ، مع ذلك لا يسعني إلاّ التوقّف عند جانب منها هو جانب الشعر والنقد الأدبي . فلقد أقام هذا الجانب الدنيا ولم يُقعدها بعدُ ، بحيث أصبح النقد المعاصر كلاماً على الحداثة وتعريفاً بها وتنظيراً لأصولها وقوانينها . ونقرأ المجلات الأدبية المعاصرة ، وبخاصة ما صدر منها في السنوات الأخيرة ، فلا نراها تتجاوز الكلام على الحداثة . وبعقلية التاجر البارع استغلّ كثير من النقّاد رغبة القارىء في معرفة الجديد عن هذا الموضوع ، وتلهفّه للإحاطة به ، فلم يبقوا كتاباً في الفرنسيّة أو الإنجليزية أو الرّوسية عنه إلاّ بادروا إلى ترجمته ونشره .

وتنافس محررو المجلات الأدبية والملاحق الثقافية في الإتيان بكل جديد من أخبار الحداثة . وكثرت الترجمات واستفاضت المنقولات ، وعمّ الغموض ساحات النقد الأدبي ، بحيث لم يعدْ أحد يفهم ما يقرأ . وصرنا نطلع على المجلات الكبرى ، فلا نتبيّن ما تريد أن تقول . وقد اتّضح للكثير من المهتمّين بالنقد الأدبي أنّ العلّة الكبرى تكمن في التهافت على ترجمة المؤلفات الأدبية أو النقدية أو اللغوية عن اللغات الأجنبية دون تبصّر أو تدقيق . ذلك لأنّ الترجمة مهنة ينبغي أن تقوم على الدّقة والتأنّي ، والإلمام بعناصر كثيرة ، لعلّ أقلّها إتقان اللغتين اللتين يجري التعامل معهما ، وفهم الموضوع الذي تدور الترجمة حوله .

وإنّي لأعلمُ أني لن أستطيع أن أفي الموضوع حقّه في هذه العجالة . فقد أصبح موضوع الحداثة ككرة الثلج التي تكبر كلّما دحرجت . ولقد كُتب في الحداثة كلام كثير

وسُوّدت فيها أطنان الصحف والصفحات . فليس من المستطاع أن يكون فيما سأقدّم هنا ما يمكنُ أن يروي ظمأ أحد ، وبخاصة أنني كنت منذ ما يزيد على ثلاثين عاماً ، أنبّه على مخاطر هذه الظاهرة ، وأبيّن ما يمكن أن تحمل لنا من محاذير على شعرنا العربي المعاصر الذي تكاتفت كل أسباب الشرّ على محاربته وقهره ، لأنّه بلا شكّ ، من عوامل وحدة الأمّة العربية العظيمة ، ومن بقايا هذا التراث العظيم الذي أورثتناه .

والآن ، وقد أوشكت ظاهرة الحداثة في الشعر أن تبلغ من عمرها الرسمي زهاء خمسين عاماً ، لا بدّ لنا من وقفة تأمل نجيل فيها النظر في جوانب هذه الظاهرة ، ونتأمّل زرع الحداثة ، وقد بلغ حصاده ، إنْ كان يستحق ما بُذل في سبيله من جهود ، وما أريق على جذوره من مِداد . ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّه لا بأس في تحديد ميلاد الحداثة في الوطن العربي بتاريخ معيّن هو سنة ١٩٤٧ م ، على الرغم مما سبقَ ذلك التاريخ من محاولات تمتّ الى هذه الظاهرة بصلة ، وتتضمن من ملامح الحداثة ما يؤهلها لأن تنسَبَ إليها ، وتلحق بنتاج أهلها ، لأنّ ذلك هو التاريخ الذي أعلن فيه عن ميلادها إعلاناً رسمياً مقروناً بالبواعث والمسوّغات .

ولست أريد أن أبحث في كلّ ما تثيره ظاهرة الحداثة من قضايا وتعرضه من إشكالات . فإن المجال لا يتّسع لذلك . بيد أنّي أودّ أن أتحدّث عن بضع نقاط ناقضت فيها الحداثة نفسها وخالفت شعاراتها . وهذه النقاط هي :

١ ـ نادى دعاة الحداثة بوجوب التوسّع في طلب العلوم وكسب الثقافات ، فتحدثوا عن وجوب دراسة الأديان القديمة والمذاهب الفلسفية والطرق الصوفية والتاريخ والأساطير وعلم النفس ومختلف الآداب والعلوم ، وبخاصة ما له من علاقة بتجربة التصوّف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة كأشعار الجامي وجلال الدين الرومي وفريد العطار والخيّام وطاغور وكل هؤلاء الذين عانوا محنة استبطان العالم . وقد يكون هذا كلّه صحيحاً كما قد يكون زعماً وادّعاءً ، لأنّه ليس من السهل الإلمام بكل هذه

العلوم . بيد أنّهم قصّروا في طلب ما كانَ يُعد في نظر الأوائل من أصول الفنّ الشعري ومن دعائمه الأساسية ، وبخاصة اللغة والنحو والعروض . ولا يستطيع أحد أن يزعم أنّ طلب الفلسفة والتاريخ والأساطير يُغني عن طلب اللغة والنحو والعروض . ذلك لأنّ هذه العلوم تدخل في بناء الفنّ الشعري وتعدُّ من مرتكزاته الأساسية . وقد يُقال : إنّ بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور لم يقصّروا في هذه الميادين . وقد يكون في ذلك بعض الحق . بيد أننا لا نستطيع أن نقيس لغة هؤلاء إلى لغة شوقي أو حافظ أو مطران ولا إتقانهم إلى إتقانهم . هذا علاوة على أنّ الأجيال التالية من دعاة الحداثة ، ونذكر منهم وفيق خنسا شنّوا على هؤلاء (أي على بدر ونازك وصلاح) غارات شعواء متّهمين إيّاهم بالتّخلف والرجعية وخيانة قضيّة الشعر الحرّ ، لأنّهم استخدموا شيئاً من مقاييس القدماء وأدواتهم ، وما عَرفوا أنّ هذه المقاييس والأدوات هي التي رفعتهم في عيون نقّاد العصر .

٢ - في غمرة حماس دعاة الحداثة لدعوتهم الجديدة ، نادوا بتغيير كلّ شيء وهدم كلّ شيء . وقد عبّر أدونيس عن هذا كلّه بالدعوة الى تثوير اللغة . ويقصدون بذلك ألاّ تقف الحداثة عند حدّ ، وألاّ يكون للكلمة معنى واحد مثبت في المعجم ، وألاّ يلتزم الشاعر بقانون ثابت ، وألاّ يحصر الأديب نفسه في نطاق العادي والمألوف والمتداول والجاهز ، بل أن يبحث عن الفوضوي والفردي والغريب والمتوحش . ومن المعروف أنّ هذا كلّه لا بدّ أن يقود الى الإبهام والغموض والتعمية وقطع الصلة بالقارىء والمستمع . ولا شكّ أنّ من شأن هذا كلّه أن يقود الى إلغاء ما يُسمّى بالذوق الأدبي الذي تقوم عليه العملية النقدية كلّها ، إذ إن هذا الذوق لا يُمكن أن ينشأ إلاّ عن حفظ النماذج الشعرية المتشابهة ، وإنعام النّظر في الأنماط الأدبية التي تجمعها معايير متكافئة وقيم موحّدة . وقد تأتّى عن هذا كلّه انحسار ظل القصيدة العربية وضآلة تأثيرها في الجمهور العام ، بل بين الطبقة المثقفة في المجتمع ، بل بين من ينتمون الى مؤسسات الشعر والشاعرية . فبعد أن كانت الجماهير العربية في السنين الخوالي تصغي

إلى فحـول الشعراء في المهرجانات التي تعقد في بغداد والقاهرة ودمشق وغيرها من العواصم العربية بشغف وحرارةٍ شديدين . صرنا نجيل النظر في المهرجانات الأدبية في المدن المذكورة فنجدها خاوية خالية إلاّ من نماذج مشوّهة من شعراء الحداثة ، يلوكون كلاماً غريباً وعجيباً لا تعرف له قبيلاً من دبير . وأقصى ما يمتاز به عن غيره من الكلام خلخلة النّغم واضطراب المعنى واهتزاز البنية اللغوية وعدم وضوح المقصد . ثمّ يقولون لك : إنّه شـعر حديث ، وإن سبب نفور الجماهير العربية لا يعدو أن يكون بحثاً عن الأغنية العامية وسعياً وراء المسرحية وتعلّقاً بالفنون الشعبيّة ، إلى غير ذلك من المحاذير التي تعني شيئاً واحداً هو أنّ الشعر الحديث وحُماته ودعاته نفّروا الجماهير من القصيدة العربية وجعلوها تفقد ثقتها بها ، وتبحث عن المتعة والفرح في غيرها من ظواهر الفن ومكوّناته . ولا بأس أن نشهد بعد ذلك كلّه القصيدة العربية تنعى أيّام عزّها وفخارها .

٣ ـ لجّ المحدثون في محاربة الأصالة لجاجاً لا غاية وراءه ، فطالبوا الشاعر بالتخلي عن كل معيار قديم بدءاً من الوزن والجزالة اللفظية ، وانتهاءً بإلغاء المعنى وتشويهه وتجريده من المعقولية . ولم يكتفوا بذلك بل طالبوا بزعزعة البنية العربية في الجملة ووجوب الاستفادة من التراث الشعبي واستيحاء ما يتضمن من أمثال وحكم وأقاصيص . ولقد بالغوا في ذلك حتى طالبوا بأن يكون لكل شاعر لغته ومعانيه وأوزانه . ولا غرو أن يكون لهذا كله أثر سيء (في جمالية القصيدة العربية ، إذ إنّـهُ يقود الى الفوضى والضياع والعبث وفقدان الذوق الأدبي كما سبق أن أوضحنا في الفقرة السابقة) مما دعا شاعراً مثل يوسف الخال لأن يعلن بمنتهى العقل والجدّية ، بأنّ أية دعوة الى الحداثة لا بدّ أن تصطدم بجدار اللغة . وهذا يعني استحالة الجمع بين الحداثة بمفهومها الذي يحمله هؤلاء ، والحفاظ على نواميس اللغة العربية . فهذه النواميس ترفُضُ مطالب الحداثة ومقترحاتها بالصورة التي أوضحناها سابقاً . وكذلك يوقن دعاة الحداثة ألا يمكن

أن تتحققَ أهدافهم وتصوّراتهم في تحقيق الحداثة إلاّ بوأد اللغة وتبديد شملها وزعزعة أركانها . والسؤال هو : ما الفائدة المتوخاة من ذلك كلّه ؟

٤ ـ إنّ دعاة الحداثة لا يستطيعون أن ينفّذوا كل ما يدور في نفوسهم من إطاحة بالنموذج العام ، ذلك لأنهم إن استطاعوا أن يتخلوا عن الوزن والقافية ، فليس بوسعهم أن يتخلوا عن المتداول من مقاييس اللغة والنحو . وتفسير ذلك أنّ الشاعر الحديث مطالب بأن يرفعَ الفاعل وينصب المفعول ويخفض المجرور ، وأن يجيء بالمفرد والمثنّى والجمع والمذكر والمؤنث على ما تستحق من القواعد والمعايير وهم لا يستطيعون أن يخالفوا في ذلك ، على الرغم من أنّ كثيراً منهم دعوا الى استخدام العامية بدل الفصحى للتخلص من كلّ هذه القواعد التي عدّوا التمسك بها ضرباً من التقليد . غير أنّ العامية ، لو أخذنا بها ، لا بدّ أن يكون لها قواعد جديدة تضبطها ، إذْ لا شيء في الحياة يبقى بلا قواعد ولا مقاييس ، لأن الكون كلّه يقوم على أنظمة متماسكة ونواميس ثابتة . ودليلنا على ذلك الشمس والقمر والكواكب الأُخر . فدعـــاة الحداثة إذن في ضائقة لا يستطيعون الإفلات منها ، إلاّ بأن يعترفوا بأن الإجادة والإبداع لا يكونان في التحوير والتبديل والهدم ـ وقد نصّ على ذلك العقّاد ـ بل في الإتقان والصدق والإتيان بالصورة البديعة والمعنى الطريف وكل ما يبعث الفتنة في النفس من الأنماط الكلامية . ولا بدّ أن يترك الشاعر بينه وبين الآخرين وسائل اتصال ؛ وإلاّ أصبح الشعر ضرباً من التجريب الذي يقوم على المزاج الفردي غير المحكوم بقاعدة أو معيار . وهذا المزاج عندئذٍ لا يملك قيمة ولا يعني أحداً .

٥ ـ زعم دعاة الحداثة أنّ الكلاسيكيين غلّبوا جانب اللفظ على جانب المعنى وغلّبوا الشكل على المضمون ، ولكنّهم فعلوا ما نهوا عنه حـين جعـــلوا التحـــديث مقروناً بالتفعيلة ، وجعلوا وحدة التفعيلة هي الأساس في بناء القصيدة الحديثة ، وأصرّوا على أنّ الشعر الحرّ هو ظاهرة عروضيـــة ، بدليل أنّ نازك الملائمة نظّرت لهذه الظاهرة ، كما نظّر الخليل بن أحمد الفراهيدي قبلها لشعرنا الكلاسيكي القديم . وأكثر من ذلك تدليلاً على

أنّ المحدثين بالغوا في العناية بالشكل ، أنّهم جعلوا من ترتيب القصيدة على نهج الشعر الحرّ بُرهاناً على حداثتها . ونجد مثل هذا كثيراً فيما تدفع به المطابع ودور النشر الى المكتبات من دواوين جديدة . ومع أنّ الشعراء المحدثين الذين فعلوا ذلك كُثُر ، لا نرى بأساً في التمثيل على قصدِنا بدواوين نزار قباني الذي يفعل ذلك كثيراً استرضاءً لدعاة الحداثة وتقرّباً منهم . أليست هذه الظاهرة شكلاً وتمسّكاً بالشكل ؟ لقد اهتمّ القدامى بالشكل لأنّه جزء من الفنّ ، ولكنّهم اهتموا أيضاً بالمعاني ولم يديروا لها ظهورهم ، بدليل أنّ شعراء العرب الكبار في كلّ عصور الأدب جمعوا بين محاسن اللفظ ومحاسن المعنى ولم يقصروا في واحد منهما .

٦ ـ ومن تناقضات دعاة الحديث أنّهم لا يُعرفون حداثتهم تعريفاً جامعاً مانعاً نجعله مقياساً نحدّد بموجبه مواقفنا من الشعراءِ العرب عامة ومن شعراء العصر تخصيصاً . فهم يحرصون على أن يجعلوا هذه الحداثة شيئاً غائماً يستعصي على الفهم ويُعسرُ على التحديد . من ذلك أنّ أدونيس يعدّ امرأ القيس أكثر حداثة من نازك الملائكة . كما يُعدّ أبا تمام أكثر حداثة من شوقي . وفي إحدى المناسبات يجهر برأي طريف فيمدّ عباءة رحمته وعطفه على الجواهري ويعدّه من شعراء الحداثة ، في الوقت الذي تعدّه فيه شاعرة عراقية معاصرة هي عاتكة الخزرجي شاعراً ثقيل الظلّ متجهّم الشخصية ، ولا تلبث أن تعلن ضيقها به وبشعره . ولا شكّ أنّ أدونيس له مقاصد خفية من هذا كلّه ، لا تبعد عن حرصه على نيل قصب السبق في نشر الحداثة والتبشير بها . ومن هنا حرص على الغضّ من قيمة نازك الملائكة واستبعادها من الرّهان . وهو في صدوره عن الدافع نفسه ، يحرص على استبعاد شوقي من الميدان ، لأنّه بما حصل عليه من مدح وثناء ، وفاز به من مراتب ومناصب في عالم الشعر والأدب ، يقف منافساً قوياً لأدونيس قد يحجب شيئاً من أشعة عظمته وومضات شهرته . وأما الجواهري فلا أعرف سرّ احتفال أدونيس به . وقد يكون هو السرّ نفسه الذي حمله على الإعجاب الكبير ببدوي الجبل . ولست ممن يمـارون في شاعرية الجواهري وبدوي الجبل كليهما .

بيد أنّ وجه المفارقة في الموضوع أنّ الجواهري وبدوي الجبل يحترمان شوقي ويُجلاّن شعره . وقد عبّـــر لي الجـــواهري عن إعجـــابه بشـــوقي حين قال في بعض لقاءاته : إنّ شوقي شاعر لا يقتحم . هذا علاوة على أنّه رثى شوقي بقصيدة معروفة مطلعها :

طوى الموتُ ربّ القوافي الغُـــرر   وأصبح شـــوقي رهـــين الحُـــفر

ومع أنّي لمْ أحظَ بلقاء بدويّ الجبل ، فقد عبّر عن إعجابه به في مناسبات كثيرة . وقد رثاه بقصيدة مطلعها :

لا الأمسُ يسلبك الخلودَ ولا الغدُ   هيهات أنت على الزّمان مخلّدُ

وقد كتب عرفان شهيد قبل بضع سنوات كتاباً مفصلاً جعله فيه شاعرا العصر بلا منازع . والذين قدروا شاعرية شوقي وعرفوا منزلته أكثر من أن يحصوا . فلا معنى لهذا الهجوم الملحّ عليه وعلى شاعريته . إنّ شوقي شاعر كبير . وأنا أتحدّى أدونيس ومحمد بنيس إن كانا يستطيعان أن يثبتا أنّ أبا تمام أشعر من شوقي أو أنّه أكثر منه حداثة . هذا إن كانت الحداثة شيئاً يُعقل ويُفهم . وإلاّ فكلّ شيء يجوز .

ويفتخر دعاة الحداثة بأنّهم أوّل من نادى بمحاربة التقليد وإسقاط النماذج المكررة . وليس هذا صحيحاً . فقد بَذَلَت مدرسة الديوان قبلهم ثم مدرسة أبولو جهوداً ضخمة في محاربة التقليد و « تصديع قيود التمسيك » على حدّ تعبير حافظ إبراهيم في وصف شعر خليل مطران . أكثر من ذلك أنّ البحث عن الجديد كانَ شعاراً رفعته كل الاتجاهات الأدبية في مختلف عصور الأدب العربي منذ قال عنترة العبسي .

هل غادر الشعراءُ من متـــردم   أم هل عرفتَ الدّار بعد توهّمِ ؟

بل إنّ الذين عالجوا موضوعات النقد الأدبي منذ عصوره المبكرة استنكروا التقليد وطالبوا بأن يكون للشاعر وجهه الخاص به . ودليلنا على ذلك أن شعراءنا الكبار هم من أصحاب الوجوه المتميّزة . ويكفي أن نذكر من هؤلاء أبا تمام والبحتري والمتنبي ،

فلقد التزم هؤلاء النموذج الشعري العام من حيث المحافظة على الوزن والقافية والتمسّك بقواعد العربية . بيد أنّ كلاً من هؤلاء يملك أسلوباً خاصاً به يتميّز عن سواه . وهذا هو التجديد الذي نريده والحداثة التي نصبو إليها .

أجل لقد طالب الكلاسيكيون والرومانسيّون والرمزيون والمهجريّون بالتجديد ، وبأن يكون للشاعر وجه يتميز به عن غيره وسمات ينفرد بها عن سواه . وما فعله المحدثون أنّهم جعلوا مطالبتهم بالتحديث أصلب وأشدّ ، فخرجوا بهذه المطالبة من المعقول الى المستحيل . ومن هنا خسروا معركتهم ، ووصلوا في سيرهم الطريق المسدود ، بحيث أوشكوا أن يعلنوا عجزهم ويرفعوا أعلام استسلامهم .

كل ما أتمّناه أن يحدد دعاة الحداثة مواقفهم وأن يوحّدوا مقايسهم النقدية ، وأن يخرجوا من ظلمات الأنانية والأثرة والمكابرة إلى أضواء العقل والمنطق والمقاييس الصحيحة الصارمة التي لا تتخلف . وإنّي لأربأ بالحداثة أن تصبح جنسيّة يمنحها أدونيس من يشاء ويحرمها من يشاء . إنّ دعاة الحداثة خاسرون إذا لم يجعلوا الذوق هو مناط التقدير والتقييم والمرجع الوحيد في منح الأوسمة وإعطاء التيجان وخَلْع عباءات المجد . مرة أخرى أقول : إني أعيذ الحداثة أن تكون حزباً سياسياً نبحث عن مؤهلات الانتماء إليه في كل شيء عدا الموهبة الأصيلة والشاعرية الفذّة .

المعنى وعلاقته بالشاعر

الحديث عن المعنى في الشعر وعلاقته بالشاعر موضوع تتعدد وجوه القول فيه . وقد سبق أن عالجت شيئاً من تلك الوجوه في صفحات سابقة من هذه المقالات التي أديرها حول ملامح القصيدة العربية . لا أريد أن أتحدّثَ عن عمق المعنى أو سطحيته أو غموضه أو صدقه أو غير ذلك من الموضوعات التي يُدير حولها النقاد أحاديث طويله وخلافات واسعة .

إن الموضوع الذي سأتحدث عنه في هذا المقال هو المعنى من حيث علاقته بقائله ووثاقة الصلة بينهما . وبوسعنا تلخيص الموضوع بهذا السؤال : هل هذه المعاني التي ترد في قصائد الشعراء هي المعاني التي أرادوها وقصدوا إليها أم أنها معانٍ وردت عن طريق المصادفة أو عن طريق القسر ، كأن تدفعهم اليها القافية والوزن ؟ وكيف نستطيع تعيين المقياس الذي يساعدنا على الكشف عن هذه المعاني وتحديد قيمتها ومدى علاقتها بقائلها ؟

قد يكتفي النقاد بالاستعانة بعنصر الصدق في القصيدة . فإذا كانت القصيدة صادقة فعلاقتها بقائلها متينة ووثيقة ، وإذا افتقدت الصدق فالعلاقة واهية ، أو مفقودة . ويبدو أن القضيّة ليست بهذه السهولة . وتفسير ذلك أنّ نَظمَ الشعر عملية معقدة جداً . ومن السذاجة الاعتماد على مقياس الصدق في هذه المسألة . فقد يكون الأديب صادقاً فيما يقول . ولكنّ هذا الصدق لا يمنع أن تكون المعاني التي قدّمها أو توصل إليها ليست هي المعاني التي كان يحملها في فكره أو التي كانَ يقصد أن يؤديها . والقسمة العقلية تفترض وجود التصنيفات التالية :

١ ـ معان انبثقت في القصيدة بإرادة صاحبها .

٢ ـ معان انبثقت دون إرادة صاحبها وهي توافق رأيه واتجاهه .

٢ ـ معان انبثقت دون إرادة صاحبها وهي تناقض رأيه واتجاهه .

ويظهر لنا هذا التصنيف أنّ المعاني التي يوردها الشعراء في قصائدهم ليست بالضرورة مقصودة ومحددة ، بل إن معظمها قد يجيء عفواً أو عن غير قصد .

غير أن القول يبقى بحاجة الى برهان . كيف يُلقي شاعر من المعاني ما لم يخطر بباله ، أو ما خَطَر بباله عفواً ودون استعداد ؟ والواقع أنّ هذا ما يجري في دنيا الشعر . ولا نتصور أنّ كل ما تسمعون من معاني الشعراء هو مقصود ومراد لذاته . بل ثقوا أن أكثرَه وقع لهم مصادفة ودون إرادة منهم . وقد يسألنا سائل : وكيف يكون ذلك ؟ أي كيف يمكن أن يتهيأً للشاعر التعبير عن معانٍ لم يكن يقصد إليها ولا يفكر فيها ؟ والجواب أنّ الوقائع أثبتت هذه الحقيقة . فالشاعر حتى الآن لا يعرف السبب الذي من أجله يختار وزناً دون وزن وقافية دون أخرى . فإذا شاءت له المصادفات أن يركَبَ وزناً معيناً أصبح ملتزماً بذكر معانٍ تناسب هذا الوزن والقافية . فلو قدّر له أن يختار وزناً وقافية آخرين كان مضطراً لأن يسرد من المعاني ما يناسب هذين العنصرين . ليس في إرادة الشاعر إذن ولا في اختياره أن يذكر المعاني التي يُريدُها ويتعمدها ما دام ملتزماً بنهج معين ، ذلك لأن القافية والوزن يقيّدان الشاعر فيُلزمانه بالسير في حدود معينة . ولذلك يكون مضطراً لإيراد معانٍ معيّنة يكون في مقدورها التسرّب ضمن القنوات الضيّقة التي تهيّئها أنغام تلك القصيدة وقوافيها .

وقد نستطيع التدليل على هذه الحقيقة إذا أنعمنا النظر في موضوع الترجمة الشعرية ، فهي عمل صعب معقد ، بل هي من أشق الأعمال الكتابية وأكثرها تعقيداً . ويستطيع أن يقدّر ذلك ويعرفه كل من تهيّأ له أن يترجم شيئاً من الشعر الأجنبي الى العربية شعراً . ذلك لأن المترجم يكون ملتزماً بنقل معانٍ محددة . وهذه المهمّـة لا بدّ أن تصطدم بجدار الـوزن والقافية .

وما دام نقل المعاني المحددة صعباً في الشعر ، فهذا يعني أن الشاعر لا يستطيع أن ينقل من الرأس الى الطرس معاني محددة ، دون أن يخرج عنها أو يحوّر في تفصيلاتها أو يطنب أو يوجز أو يولّد أو يزيد أو ينقص . إنه لا يستطيع أن يفعل ذلك دون الاضطرار الى التعديل إو التحوير أو التبديل أو العبث بمعانيه .

لقد كان هذا الموضوع من النقاط التي ركّز عليها العقاد في هجمته التي شنّها على شوقي . فقد ذكر أن شوقي لم يكن يتوانى عن تغيير معنى البيت الـى نقيضه في سـبيل

أن تستقيم له الصناعة الشعرية ، لأنّ الصناعة والنغم أهم في نظر شوقي من المعنى . وقد استقى العقاد رأيه هذا من بعض مسوّدات القصائد التي خلّفها شوقي . فقد لاحظ أنّ شوقي كان يتصرف بمعناه تصرّفاً يخرج به من النقيض الى النقيض في سبيل تحقيق عبارة أفصح ونسج أكثر إحكاماً وموسيقى أكثر تأثيراً .

كانَ القصد من تطرق العقاد لهذه المسألة التدليل على عدم الصدق في شعر شوقي ، أو أنّــهُ شاعر ناظم وصانع لا يستحق في رأيه ما نال من تقدير وتبجيل . وكأنّ العقاد يقدم بذلك تسويغاً لموقفه المناقص لشوقي . فقد بقي طول عمره يشنّ عليه الحملات ويقسو في نقده ، ويتعنّت في لومه وتقريعه مخالفاً في ذلك جمهور النقاد في الوطن العربي على اختلاف ربوعه وأقطاره .

على أنّه يجدُرُ بنا التنويه بأنَّ هذه المسألة التي أراد بها العقاد النفاذ الى شوقي لثلبه وتهديمه ، كانت سبباً في عجز العقاد عن الوصول الى ما يطمح اليه من مجد وعظمة في عالم الشعر . فَلَقَــدْ كان تشدّده في التّمسك بمعانيه وإصراره على إدراجها في القصيدة محددة واضحة المعالم هو السبب في جفافِ شعره في معظم الأحيان .

فالشاعر الذي يحمل في رأسه أفكاراً محددة عاجز لا محالة عن تحقيق الصياغة الجيّدة والنغم المُطرِب ، إذْ إنّ الحرص على أحدهما لا بدّ أن يكون على حساب الآخر ، لأنّه لا فرق بين من يحمل الأفكار المحددة والمعاني المقررة ، ومن يستخدم العبارات الجاهزة والأساليب المحفوظة . فمن العبثِ أن نعدّ المعاني ثمّ نروح نطلب لها أثواباً جاهزة من الألفاظ والعبارات .

إنّه من الأقرب الى المنطق والأجدى للفن أن تتحد المعاني والألفاظ في عملية خلق طبيعية تخرج القصيدة من هذه العملية جسماً كاملاً كما يخرج أي مولود من بطن أمّه . أمّا التفريق بين المعاني والألفاظ ، والنظر الى كلّ منهما على أنّه شيء مستقل عن الآخر فهو ابتعاد عن حقيقة الشعر وعن أصالةِ الفنّ .

إنَّ الشاعر مغنٍّ وما يقصد منه هو أن يطرب . ولذلك لا ضيرَ أن يتصرف في معانيه تقديماً وتأخيراً وإيجازاً و إطناباً وتصريحاً وكناية ، ولا ضير أن يقفز في عملية الخلق من النقيض الى النقيض أو أن يحوّر ويبدّل في سبيل تحقيق النغم الشعري ، لأنّ الغاية من الشعر هي التأثير لا المنطق ولا الفلسفة .

إنّ المعاني ليست أشياء جامدة ، بل هي رموز لعواطف تضطرب في النفس . ومن الممكن التعبير عن العاطفة الواحدة بأكثر من رمز . وبناءً على كل ما ذكرت ليس لنا أن نسأل الشاعر عن صدق معانيه ، بل علينا أن نسأله عن صدق عواطفه وصحّتها . إن الصدق في التعبير عن العراطف لا في نقل المعاني هو الصدق الحقيقي ، وهو الشعار الذي ينبغي أن يتمسّك به النقاد .

شوقي شاعر البيان والإتقان

يكاد يجمع نقاد العصر وكتّابه وأدباؤه على أنّ شوقي أبرز شعراء العصر وأكبرهم وأوسعهم شهرة . وقد حقّق من الانجازات الشعرية والفنيّة ما لم يستطع أحد أن يحققه من أترابه وأبناء جيله . وقد حصل على أمارة الشعر فعقدت له المهرجانات ، وأقيمت له الاحتفالات التي شارك فيها معظم أدباء العربية الكبار من كلّ أقطار العروبة .

وليس الحديث عن شوقي مما يستطيع أن يحيط به أديب أو كاتب ولو حاولَ ذلك . ذلك أنّ الحديث عن شوقي يثير من القضايا ما لا يتّسع له كتاب . ولا يلم به بحث . ومع ذلك فلا بدّ من التطرق لهذه العبقرية المتألّقة التي تحدّث بها الركبان ، وفتن أبناءُ الزمان . ولعلّ مقوّمات هذه العبقرية تظهر في الأمور التالية :

١ ـ كانَ شوقي من أغزر شعراء العصر إنتاجاً ، وأسماهم بياناً وأسرعهم استجابةً للأحداث وتجاوباً معها .

٢ ـ حصل من الشهادات والاعتراف بالفضل على ما لم يحصل عليه أحدٌ من زملائه وأترابه .

٣ ـ كان أكثر شعراء عصره تحقيقاً للنغم وإتقاناً للغة وحرصاً على رعاية شروط الفن وإتقان أصول الصناعة .

٤ ـ كانت أشعاره أكثر الأشعار انتشاراً وظهوراً في المناهج وجرياناً على الألسنة .

٥ ـ ساعده إتقان النغم على أن يُقبل مغنّو عصره على تلحين شعره والتغنّي به . وحسبُنَا أن نذكر من هؤلاء الذين تغنّوا بشعره أمّ كلثوم ومحمد عبد الوهّاب .

٦ ـ واجه من العداوات ما لم يواجه شاعر آخر . وهذه العداوات تنجم عن الحسد والرغبة في التنافس . وكان شوقي قد أشارَ إلى هذه الحقيقة في رثائه لأحد زعماء مصر حين قال :

نشأتَ في جبهةِ الدنيا وفي فمها ... ودارَ حيثُ تدورُ المجدُ والحسدُ

وكأنّه كانَ يصوّر نفسَه بذلك . فقد دار حوله من الحسد والحقد ما لم يدر حول أحد .

٧ - بذّ زملاءه وأقرانه في الشعر الوطني . صحيح أن حافظ إبراهيم كانَ شاعر الوطنية المصرية . ولكن شوقي كان شاعر الوطنيّة العربية . والدليل على ذلك ما نظمه في أحداث سورية . وعلى رأس ذلك قصيدتاه القافيّة التي مطلعها :

سلام من صبا بردى أرقّ ... ودمع لا يكفكف يا دمشقُ

وكذلك قصيدته النونيّة التي مطلعها :

قمْ ناجِ جلّقِ وانشدْ رسمَ من بانوا ... مشت على الرسم أحداثٌ وأزمانُ

فهاتان القصيدتان من الروائع التي لا يستطيع أحد أن يقلل من قيمتها .

ومن قصائده الوطنية الفخمة رثاؤه للشهيد عمر المختار :

ركزوا رفاتك في الرمال لواءا ... يستنهض الوادي صباح مساءا

وهي قصيدة فخمة أيضاً ما زال يتردّد صداها حتى الآن .

كانَ شوقي يعتزّ بشعره ولا يعدّ أحداً ندّاً له أو نظيرا . وقد عبّر عن ذلك فقال مخاطباً أم الخديوي :

لا ترومي غير شعري موكباً ... إن شعري درجات الخالدين

كل حمد لم أصُغْهُ زائل ... خالدُ الحمدِ بما صُغْتُ رهينْ

ولا أظنّ شاعراً ظفر حيّاً أو ميتا بما ظفر به شوقي من قصائد المدحِ والرثّاء . فقد أقبل عليه شعراء العربية من كلّ فجّ وميل يثنون عليه ويبينون محاسنه ويشيدون بذكره . ومن أحسن ما قيل بهذا الصددما أبدعه بشارة الخوري حين قال :

سألتنيه رثاء خذهُ من كبدي ... لا يؤخذ الشيء إلاّ من مصادره

وقدحـــاول العقاد أن يقلل من قيمة شوقي ، فتصدّى له بالشتم والتعيير والاستخفاف ، وقال فيـه ما لم يقل مالك في الخمر . وكان هذا الموقف من مواقف العقاد التي لا تقوم على منطق ولا تستند الى عدل ولا إنصاف . والدليل على ذلك أنّ العقاد شارك في المهرجان الذي أقيم لشوقي في ذكرى وفاته الخامسة والعشرين ، فنقض كل ما سبق أن وجهه إلى شوقي من تهم وافتراءات . ومما قاله في ذلك هذه الحقائق الثلاث :

١ ـ كانَ شوقي علماً في جيله .

٢ ـ كان شوقي أملك شعراء جيله عناناً لقلمه .

٣ ـ قد يوجد في شعراء جيله من يبذّه في الموضوع الواحد . ولكنّه في مجملهِ يبـذّهم أجمعين .

والسؤال هو : ما الذي يبقى للعقاد من ادّعاءاته وافتراءاته على شوقي بعد هذه الحقائق التي يوردها في تلك المناسبة .

وأكثر من ذلك أنّ العقاد يقع في التناقض حين أخذ يُسوّغ التفاوت الموجود في شعر ابن الرومي وقال : إنّ هذا التفاوت شاهدُ صدقٍ على ابن الرومي . فلو كان شعره من مستوى واحد لكان ابن الرومي متكلّفاً . ولكن العقاد يتهم شوقي بأنّ شعره ينحدر أحياناً عن مستواه ويروح يبحث له عن مزالق وهفوات وعثرات ، ويتخذّ من ذلك حجّة على انحدار مستوى شعر شوقي . والسؤال هو : لماذا يناقض العقّادُ نفسه في محاولة تقويم كل من الشاعرين ؟

ومما يجدر بي ذكره بهذا الصدد أن عدداً من الشعراء الكبار أثنوا على شوقي بما لا مزيد عليه . فقد قابلتهم وسألتهم عنه فأشاروا إليه بالبنان ومدحوه مدحاً لا حدّ له . من هؤلاء الشاعر الكبير عزيز أباظة . فقد التقيته في الكويت بعد مشاركته في تأبين الأخطل الصغير سنة ١٩٦٨ . وحين سألته عن شوقي قال : هو شاعر منقطع النظير . وكان حافظ قد قال مثل هذا الكلام . أمّا الشاعر اللبناني أمين نخلة فقد التقيته في عالية سنة ١٩٧٥ ، وحين سألته عن شوقي قال : هو شـــاعر نسيج وحده وهو خارج السـباق . وراح يفـيض

في محاسن شوقي ، ويتحدث عن إتقانه وروعة شعره . والتقيت الجواهري في عدّة مناسبات عابرة ، فكان يقول كلاماً واحداً هو : شوقي شاعر لا يقتحم . ومن المعروف أنّ أحمد الزيات كان يرى أنّ شوقي تعويض عن ستة قرون بعد المتنبي . ويطول الحديث لو رحنا نتعقّب كل ما قيل في مدح شوقي وإبراز عبقريته . ومما قيل في هذا المجال : إنّ شوقي قد أراد أن يجعل من النغم فكرة ، أمّا مطران فكان يريد أن يجعل من الفكرة نغماً ، بدليل أنّ شعر مطران لم يكن قابلاً للغناء . ولعلّ هذا الرأي منسوب إلى أمين نخلة .

ولا أريد أن أنهي حديثي عن هذا الشاعر الكبير قبل أن أثبت بضعة أبيات قالها في إظهار محاسن البنات ، ومهاجمة من يحزنون لأنّهم يرزقون بالبنات دون الأولاد . قال :

أأبا البنات رزقتهنّ كرائماً	ورزقتَ في أصهارك الكرماءِ
لا تذهبن على الذكور بحسرةٍ	الذكرُ نعمَ سلالةُ العظماءِ
وأرى بناة المجد يثلمُ مجدهم	ما خلفوا من طالحٍ وغثاءِ
إنّ البنات ذخائر من رحمةٍ	وكنوزُ حبٌ صادقٍ وولاءِ
والساهرات لعلّةٍ أو كبرةٍ	والصّابراتُ لشدّة وبلاءِ
والباكياتك حين ينقطع البكا	والزائراتك في العراء النائي
والذاكراتك ما حيين تحدثاً	بسوالف الحرمات والالاءِ

وهذه الأبيات من الشعر الرائع الذي قلّ ما أشار إليه أحد في معرض الحديث عن شوقي . رحم الله شوقي ، فقد كان شاعر البيان والإتقان . وحسبنا أن نردد ما قاله العقاد في إحدى المناسبات بهذا الصدد : ليس في تاريخ الشعر العربي من يرقى أسلوبه إلى مستوى أسلوب شوقي . وقديماً قال الشاعر : والفضل ما شهدت به الأعداء . وخلاصة القول أنّ شوقي ملأ الدّنيا وشغل الناس . وكل من يحاول مهاجمته أو التقليل من قيمة شعره فهو من الحاسدين والحاقدين .

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com





الدكتور جميل علوش
في سطور

أولاً: ولد الدكتور علوش في بيرزيت سنة ١٩٣٧ .
حصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية من جامعة دمشق سنة ١٩٦٧ .
حصل على درجة الدكتوراه في النحو العربي من جامعة القديس يوسف في بيروت سنة ١٩٧٧ .

ثانياً : عمل مدرسا للغة العربية في عدد من ثانويات الاردن وكلياتها وجامعاتها، وهو يعمل الآن عضو هيئة تدريس في جامعة البلقاء.

ثالثاً : صدر له عدد من الدواوين الشعرية، اولها: "عرس الصحراء" وآخرها "أنغام وأنسام".
كما صدر له من كتب النحو واللغة والنقد الأدبي زهاء عشرة.

ويتضمن هذا الكتاب سوانح وآراء في القصيدة العربية من حيث العملية الابداعية والشكل والمضمون والصورة الشعرية وما الى ذلك مما يمت الى القصيدة العربية بصلة.



